

الدراسة الأسلوبية
فى
شعر المثقب العبدى
فى التراكيب

د. عطية سليمان أحمد

تربية السويس

٢٠٠١م

بسم الله الرحمن الرحيم

رقم الإيداع
٢٠٠١/١٥٥٣١
I . s . B . N الترقيم الدولي
٩٧٧- ٣١٤- ١٥٣- ٥

الخصائص الأسلوبية في

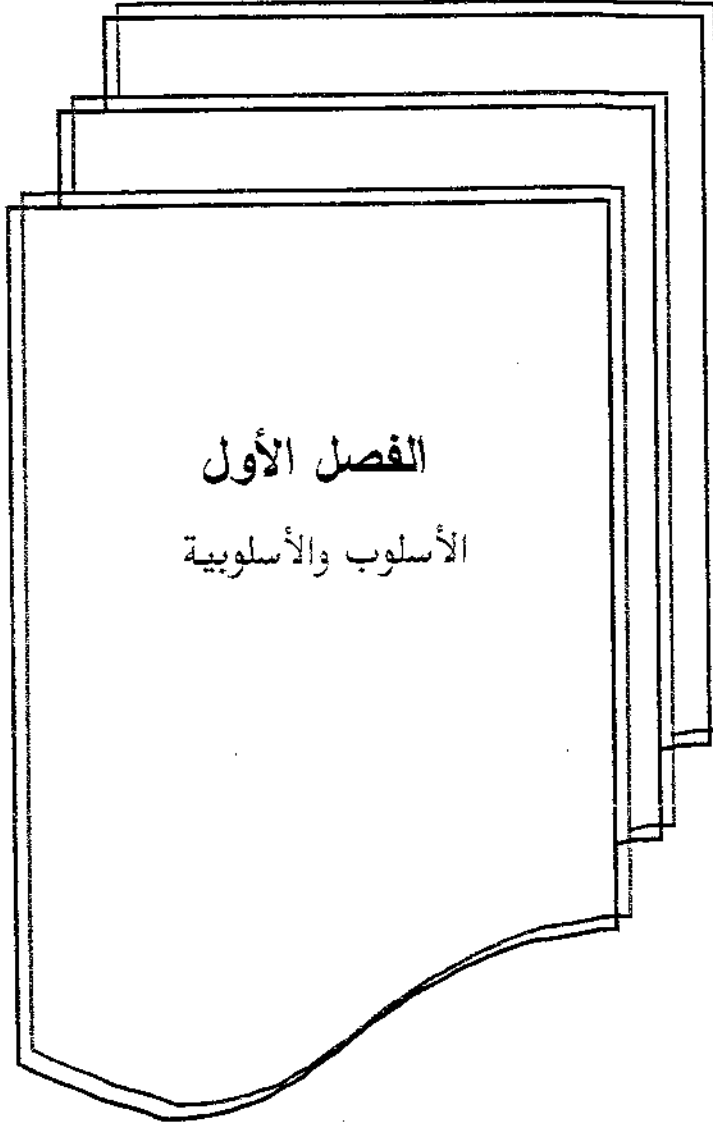
شعر " المتقرب العبدى "

يعد المنهج الأسلوبى من أهم المناهج الحديثة في دراسة اللغة لما يصنعه من إطار خاص لصاحب اللغة يميزه عن غيره من المنشئين ، وهذا التحديد جعل الباحث ينقب في العمل الأدبي بحثاً عن هذا التحديد . والسمات الأسلوبية في أدب فلان حيث الأسلوب هو الرجل ، والأسلوب كالبصمة التي لا تتماثل ولا تتكرر ، وهذا ما دفعني للقيام بهذا العمل الذي يهدف إلى تحديد السمات الأسلوبية لشاعر عربي من شعراء الجاهلية هو " المتقرب العبدى " .

وكان الإنتاج الأدبي للشاعر متمثلاً في ديوانه - مصدر هذه الدراسة ، وجاءت الدراسة شاملة للجانب النظري في دراسة النظرية الأسلوبية والعدول ، والانحراف وكذلك دراسة بيئة الشاعر ونشأته ودراسة الجملة من حيث البناء وأثرها على القافية وأثر القافية على بناء الجملة .

ثم الجانب التطبيقي وهو دراسة تحليلية لكل قصائد الديوان ، كل قصيدة على حدة لمعرفة مكوناتها والخصائص الأسلوبية للشاعر في بناء جملة على مدي الديوان .

ثم الخاتمة جمعت فيها كل الخصائص الأسلوبية للمتقرب في بناء جملة ، والسمات المميزة له عن غيره ، ثم تطبيق لمعادلة بوزيمان ، ثم تطبيق لهذه السمات والخصائص على الشعر المنسوب إليه لتوضح في النهاية ما هي القصائد والمقطوعات التي يصح أن تنسب إليه ؟ وما يحيط بها بعض الشكوك حول نسبها إليه ، وعلى هذا يمكن تصنيفها من جديد .



الفصل الأول

الأسلوب والأسلوبية

وفي نهاية هذا العمل أرجو من الله أن يكون قد حقق الهدف منه
وهو تعرف خصائص أسلوب المتنبي العبدى وسماته في إطار النظرية
الأسلوبية .

وأوجه في هذا المقام بالشكر الجزيل لأستاذي أ . د . رمضان عبد التواب
لما قدمه لهذا البحث من الكثير والكثير .

والحمد لله رب العالمين

عطية سليمان

٤ / ٤ / ٢٠٠١ م

السويس

الأسلوب

علم الأسلوب مجال من مجالات البحث المعاصر الذي يعرض بالدرس للنصوص الأدبية وغير الأدبية ويرى اللغويون أن النقد الأدبي درس تقييمي يقوم على الانطباعات الذاتية وعلى الحدس ، ومن ثم فهو يقدم - في رأيهم - مقاييس موضوعية للعمل الأدبي من أجل ذلك يقدمون علم الأسلوب كي يكون الخطوة الأولى أمام الناقد ، تضع بين يديه المادة اللغوية في العمل الأدبي مصنفة تصنيفاً علمياً لعلها تساعده على فهم العمل فهما أقرب إلي الموضوعية ... وعلم الأسلوب فرع من علم اللغة لكنه يفترق عنه افتراقاً جوهرياً لأن مادة الدرس فيهما مختلفة ولأن هدف الدرس مختلف فيهما أيضاً ، علم اللغة يقصد اللغة العامة التي لا تميزها خصائص فردية ... أي اللغة ذات الشكل العادي وذات الأنماط العادية مما يستخدمه المجتمع منطوقاً في التوصيل في حياته اليومية ... وهدف علم اللغة هو أن يصف اللغة ويبين كيف تعمل وهو لذلك يتحرك من الخاص إلى العام ومن الجزئي إلى الكلي دون أن يلقي بالاً إلى الاختلافات النوعية بين الأفراد ...

الأسلوب هو شكل من أشكال التنوع في اللغة ، فإذا كانت اللغة التي يدرسها علم اللغة هي الأنماط العامة العادية فإن ذلك ينفي أن هذه اللغة ذاتها تنظم تنوعات variations مختلفة على معايير مختلفة من المكان والاجتماع الفردي . وعلم الأسلوب يقصد بعضاً من هذه التنوعات وبخاصة على مستواها الفردي .

ولغة الأدب هي نمط من أنماط الأسلوب لأنها تنوع لغوي فردي ، واليون شاسع بين الكتابة الأدبية واللغة العادية ، لأن اللغة العادية تلقائية لا تصدر عن "وعي" ولا عن اختيار ، ... أما الكتابة الأدبية فهي لغة فردية خاصة تصدر عن اختيار واع ، ومن ثم كانت خروجاً عن النمط العادي ،

ومن هنا أيضاً كان قول القائلين بأن الأسلوب هو الرجل ، وبأن الأسلوب هو بصمات الإنسان .

إن لغة الأدب تكشف عن الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة العادية والتي لا تظهر إلا باستخدام الفرد لها استخداماً متميزاً وعلم الأسلوب يهدف إلي دراسة هذه الكوامن التعبيرية من دراسته للغة أديب معين ^(١)

وبعد هذه المقدمة عن علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة ولغة الأدب نستطيع القول : إننا في حاجة إلي هذا العلم { علم الأسلوب } لتعرف لغة الأدب ولغة كسل أديب باعتبار لغته تنوعاً لغوياً فردياً يميز ذلك الأديب عن غيره .

يقول د . محمود عياد [ويقودنا هذا الربط بين الأسلوبية والدراسة اللغوية إلي الفرضية الأساسية للعلم نفسه ، وتقوم هذه الفرضية على أساس أن النص الأدبي نص لغوي ، ولا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التي ينطوي عليها ، وذلك لأن هذا التحليل هو الذي يقودنا إلي تفهم الشحنة الدلالية والعاطفية الكامنة في النص ، والتي تؤثر في المتلقي ، ولا يعني هذا كله شيئاً أكثر من أننا قُرأه ونقاداً ، لا يمكن أن ننفذ إلي قيمة العمل الأدبي إلا من خلال النص ذاته " ^(٢)

وإذا كان النص هو مفتاح الأديب ، فإن على النص أن يجيبنا على عدة أسئلة منها :

(٢) مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الثاني ص ١١٧ د / عبده الراجحي .

(٢) مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الثاني ص ١٢٤ د / محمود عياد

العدول

العدول كما في القاموس (عدل عنه يعدل عدلاً وعدولاً حاد وإليه عدولاً رجوع والطريق مال)^(١) وقال ابن منظور (وعدل عن الشيء يعدل عدلاً عدولاً : حاد وعن الطريق جار وعدل إليه عدولاً : رجوع ... وعدل الطريق : مال)^(٢) وهذا التعريف المعجمي لكلمة عدل ورد في علوم العربية بمعان مختلفة ومفاهيم كثيرة ، ففي علوم البلاغة تعني العدول عن الحقيقة إلى المجاز ، وعبد القاهر الجرجاني استعمل لفظ " العدول مصطلحاً في صيغة الماضي (عدل) ، والعدول يعني التحويل من أسلوب إلى أسلوب يقصد زيادة المعنى والتحسين "^(٣) ، (والكلمات العدول • التحويل - الاتساع المجاز - تتنقي حول مفهوم واحد تقريباً هو الخروج عن الأصل إلى الفرع ، ولا يصنف من هذا المفهوم اختلاف بعضها في الإجراء عن بعضها الآخر^(٤))

وفي هذا الإطار من التعريف السابق للعدول بأنه ميل أو انحراف عن الأصل إلى الفرع يأتي تعريف الأسلوب العدولي بأنه (خروج عن الأصل أو مخالفة لقاعدة ، ولكن هذا الخروج وتلك المخالفة اكتسبا في الاستعمال الأسلوبي قنراً من الاطراد رقي بهما إلى مرتبة الأصول التي يقاس عليها ، وكما يكون فهم الترخص من خلال الاعتداد بالقرائن يكون فهم الأسلوب

العدولي كذلك ... إن الأسلوب العدولي مورد من موارد التأنيق في الأسلوب ورده من شاء في القديم ، ويورده من يشاء في يومنا هذا "^(١)

والأصل في الاستعمال استصحاب الأصل سواء من حيث المبني أو من حيث المعنى ، ولكن العرب درجت على تصحيح حالات معينة من العدول عن الأصل ، وأعطتها من الاعتداد بها ما رقي بها إلى مستوي الصواب المعتمد على قاعدة ، ويلاحظ ذلك أساساً بالنسبة للعدول عن القرائن اللفظية ، والفرق بين الرخصة وهذا الأسلوب العدولي ، أن الرخصة يعتذر عنها ، ولا يعتذر عن الأسلوب العدولي "^(٢)

إن ما سبق يوضح أن الأسلوب العدولي أو العدول في الأسلوب - كما يري هؤلاء العلماء - هو الميل أو الانحراف عن ما تواضع عليه العرب من قواعد في استخدام اللغة ، وقد وضعوا أصولاً لهذا العدول في الأسلوب ، أو قل ظواهر العدول في الأسلوب منها :

- ١- البينية : يعدل عنها بواسطة النقل والنيابة وتسخير اللفظ لتوليد المعنى والتضمين .
- ٢- الإعراب : يعدل عنه بواسطة إعراب الجوار .
- ٣- الربط : يعدل عنه بواسطة الالتفات ، والتغليب ، وحذف الرابط .
- ٤- الرتبة : يعدل عنه بواسطة التقديم والتأخير .

(١) القاموس المحيط ١٣/٤ ، ١٤ .

(٢) اللسان (عدل) ٢٨٤١ .

(٣) العدول ١٣ .

(٤) العدول ١٧ .

(١) البيان في روثع القرآن ٣٤٧ .

(٢) المرجع السابق ١٠ .

٥- التضماع : ويعدل عنه بواسطة الحذف والزيادة والفصل والاعتراض - وتجاهل الاختصاص فالعرب لا تخطئ واحدا من هذه الأساليب وإن كانت كلها عدولاً عن الأصل " (١)

وإذا كانت هذه هي ظواهر الأسلوب العدولي ، فإن ما يفهم من هذا أن العدول هو الخروج عن الحقيقة إلى المجاز بالتحويل والتوسيع في اللغة عن ما أجازته اللغة في صورتها الأولى ، وهذا الباب مفتوح لكل مستخدم للغة للتجديد فيها ، وهذا الأمر يظهر لدينا عدة مصطلحات منها : العدول ، وهو عدول عن النمط المؤلف على حسب مفهوم أصحاب اللغة وتقاليدهم في صناعة الكلام ، وهذا العدول يمثل الطاقات الإيمائية في الأسلوب ، ولكن ينبغي على الكاتب أن يكون حذراً عندما يلعب لعبة العدول والتوسيع في لغته لئلا يقع فيما يسمى بالغموض الأدبي لذلك فإن الكاتب يلجأ إلى تقنية العدول ليوسع اللغة أسلوباً وطريقة، فإذا عدل عدولاً شديداً فإنه سيخلق غموضاً آخر .

وهذا العدول سمي انحرافاً وهو المصطلح الثاني [وقد رأي انجرورزين أن الأسلوب يعني الانحراف ، ويعني الاختيار أيضاً] (٢) وهو المصطلح الثالث ، فالمصطلح الثاني أن الأسلوب - وهو الانحراف - يعني أن الكاتب لا تظهر شخصيته أو ملامحه الشخصية كأديب إلا إذا تميز عن غيره بماله من أسلوب أو انحراف ، وبما يختاره من وسائل اللغة في التعبير { فالكاتب الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تقتصر حماسه لمتابعة القراءة أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه ، وفي هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العادي

للغة ... فكذلك وسائل اللغة التي يراد بها جذب الانتباه إنما يحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج عن سياق الكلام العادي أي بفضل ما فيها من الانحراف } (١)

إن الانحراف هو الأسلوب كما يراه كثير من الباحثين في الأسلوبية " فالمتتبع لمباحث الأسلوبية يدرك أن من أهم هذه المباحث ما يتمثل في رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالي المؤلف ، أو كما يقول: ج كوهين "الانتهاك" الذي يحدث في الصياغة والذي يمكن بواسطة التعرف على طبيعة الأسلوب ، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته ، وما ذلك إلا لأن الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في مستويين : الأول - مستواها المثالي في الأداء العادي ، والثاني مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها " (٢) أو من هذا الاختراق أو الانتهاك يتكون الأسلوب الخاص للأديب في الإبداع الذي يصبح كالبصمة بالنسبة له .

المعيار الكمي للانحراف

لقد بُهر كثير من الباحثين بالانحراف انبهاراً جعلهم يتخذونه - كما ذكرت من قبل - منهجاً من مناهج الأسلوبية فهم ينظرون إلى الأسلوب الأدبي باعتباره خرقاً للأسلوب المعياري أو انحرافاً عنه " لقد كان من نتائج تطبيق هذا المنهج الموضوعي للغة وتفضيلها للدراسات الكمية البحتة " النظر إلى الأسلوب الأدبي باعتباره انحرافاً عن الأسلوب المعياري ، من حيث إنه منه متميز يحدث استجابة متميزة ، ولكن هذا الاتجاه جعل ما اسماء

(١) اللغة والإبداع ٨١ .

(٢) البلاغة الأسلوبية ٦٨ .

(١) البيان في روائع القرآن ١٠ .

(٢) مجلة فصول المجلد الخامس العدد الأول ٧٣ .

بالمناهجية العلمية والدراسات الكمية غاية في حد ذاتها ، أهم من أي غاية أخرى ومن هنا حاول هذا الاتجاه إرساء أسس موضوعية للعملية الإدراكية التي يدرك من خلالها المتلقي الظواهر اللغوية للأسلوب الأدبي ، وكما كان ذلك يعني اقتراباً حاداً من السلوكية بمعناها السيكلوجي ، فإنه يعني تباعداً عن غاية النقد الأدبي ، وطبيعة العمل الأدبي ، ولم تفلح الدراسات الكمية والأبحاث العلمية في سد هذه الثغرة ، ذلك لأن إدراك النص الأدبي على المستوي النقدي ، لا يبدأ من نقطة الصفر ، بل يعتمد على المعرفة الشاملة بالتراث الثقافي من ناحية ، وعلى الحاسة النقدية التي لا تفصل عن هذا التراث ، وإن تميزت عنه ناحية أخرى ، ومن المؤكد أننا عندما نحاول الإشارة إلى المؤثرات الأدبية باعتبارها منبهات ذات استجابة محددة ، فإننا نتجاوز طبيعة العمل الأدبي ، الذي لا يقبل هذه الثنائية المبسطة . كما لا يقبل أي حصر للاستجابة خارج سياقات مختلفة تتجاوز العمل الأدبي " (١)

إن هذا الرأي للدكتور محمود عياد الرافض لعملية المنبه والمثير والاستجابة والتقليل من قيمة العمل الإحصائي يجب إعادة النظر إليه ، فنحن لا نختلف معه في طبيعة العمل الأدبي والنقد الانطباعي ؛ ولكن هذا المنهج الأسلوبى الذي يدرس كل خرق للأسلوب المعيارى والنظر إليه نظرة سلوكية باعتباره مثيراً أو منبهاً تليه استجابة يستطيع أن يحدد لنا الملامح الشخصية لهذا الأديب عن طريق استخراج هذه الانحرافات وإحصائها وتحليلها ، وهذا العمل يمكننا من تمييز كل أديب وأدبه ، فكل الأدباء يستخدمون نفس اللغة ، وكل منهم يتميز عن غيره في استخدام هذه اللغة بما يشبه البصمة ، وهذه البصمة تكون خيوطها لدى الباحث من خلال إحصاء شامل لظواهر

الانحراف لدى الأديب ونسب توزيع هذا الانحراف على مستويات اللغة المختلفة ، ومن هذا يعود د/ محمود عياد لبيان لنا قيمة هذا المنهج الإحصائي ودراسة الانحراف ، فيقول : (ومهما يكن من أمر فقد طرح هذا الاتجاه مجموعة من الأسئلة المهمة من مثل : ماذا يضيف الأسلوب في النص الأدبي ، إلى الرسالة أو المعلومات الاخبارية الموصلة إلى المتلقي ؟ وما هي الصفات التي يتميز بها الأسلوب الأدبي فينحرف عن قواعد اللغة ؟ وما هي الأنماط التركيبية ، أو مجموعات المفردات التي يفضل الكاتب استخدامها دون غيرها عندما يتاح له الاختيار ؟

ويسري ماكروفيسكى ضرورة النظر إلى الأسلوب باعتباره انحرافاً عن لغة المواضع وباعتباره نمطاً متميزاً عنها . وإذا كانت لغة المواضع هي المعيار الأول ، فإن الدراسة اللغوية للأسلوب تبحث عن كميّات هذا الانحراف ، وتؤسس درساً خاصاً به يكون هو الدرس الأسلوبى الذي يكشف عن طبيعة التباين والانحراف " . (١)

إن المعيار الكمي نافع في تعيين الانحراف ، بقدر ما هو نافع في استخلاص قواعد اللغة نفسها ... كذلك يمكننا تعيين الانحراف بناء على تكرار سمة لغوية ما إلى درجة غير عادية ، ولو لم تكن في حال انفرادها مختلفة اختلافاً قوياً عن نمط اللغة المعيارية ... ولكننا لا نرى الاحتكام إلى المقياس الكمي وحده ، حقاً أنه إذا طبق على عمل كبير أو على الأعمال الكاملة لكاتب أو شاعر ما فقد توصل إلى نتائج مهمة عن عالمه الفكرى " (٢)

(١) مجلة فصول المجلد الأول العدد الثاني ١٢٦ .

(٢) اللغة والإبداع ٨٦ .

(١) مجلة فصول المجلد الأول العدد الثاني ١٢٥ .

ويشير د. سعد مصلوح إلى أهمية الإحصاء في رصد السمات اللغوية لكاتب ما يقول : " وترجع أهمية الإحصاء هنا إلى قدرته على التمييز بين السمات ، أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية ، وبين السمات التي ترد في النص وروداً عشوائياً ، أو كما يقول د. ح فاليش : Gnleek إلى أهمية التمييز بين ما يتضمنه النص من انحراف متفرد دال في استعمال اللغة ، وبين الشطط الذي لا متعة فيه ، وبيان ذلك أنه ليس كل انحراف جديراً بأن يعد خاصة أسلوبية هامة ، بل لابد لذلك من انتظام الانحراف في علاقاته بالسياق كما أن إلحاح المنشئ على أنماط معينة من الانحرافات الاستعمال وإثارتها على غيرها من البدائل ، وما تسفر عنه المقارنة بين النص المدروس والنص - النمط - من اختلاف في نوعية البدائل المستخدمة وكثافتها ، كل أولئك يعد من المقومات الأساسية لتمييز الأساليب ، ولابد للكشف عن ذلك كله من إجراءات القياسات الكمية الدالة^(١)

فالانحراف ضرورة فنية في كل عمل فني ، وإحصاء هذه الانحرافات ودراستها توضح أسلوب الكاتب ، أو كما قالوا الانحراف هو الأسلوب ، والمعيار الكمي يوضح نسبة توزيع هذا الانحراف بظواهره المختلفة داخل العمل الأدبي ، ومثال ذلك ما نلاحظه في أسلوب د. طه حسين حين يستخدم في كتاباته هذه العبارة { ... أو قل ... } بعد كل فترة ، والتي تسبب كظاهرة أو لازمة كلامية عنده ، فالمنهج الإحصائي هو الذي يوضح لنا تلك الظاهرة وغيرها عنده ، زد على ذلك أن بعض هذه الكلمات أو المفاتيح التي تستخرج بالإحصاء قد تكون مجرد لوازم ، وقد نتساءل : هل كلمة (صاحبنا) أو كلمة الفتى عند طه حسين لازمة أو سمة أسلوبية ،

(١) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ٣٧

وكذلك أسلوب الربط عند المنفلوطي (من حيث) هل يدل على عادة ذهنية أو عادة قلمية فحسب ؟ لا يمكن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة إلا إذا اعتمدنا على طريقة أخرى بجانب الإحصاء أو قبل الإحصاء^(١)

معايير الانحراف :

ولكن ما هي اللغة المعيارية التي يقاس عليها هذا الانحراف ؟ هل يعد ذلك بالمقارنة بالفصحى ؟ يقول د. شكري عياد [لا ينبغي أن نقيس الانحرافات أو غيرها من السمات الأسلوبية بقواعد اللغة بصورة مطلقة وشاملة ، فتقسيم كل قاعدة إلى أصل وفرع يجب أن يكون مبدأ مرعياً في كتب النحو ثم يجب ألا يكون معيار الانحراف هو كتب النحو المطولة ، ولا معاجم اللغة الموسعة ، فالمعيار في كل دراسة أسلوبية هو اللغة الجارية واللغة الجارية قد لا تكون هي لغة الحديث ... بل صورة ذهنية مجردة خالية من آثار اللهجات والأعراف اللغوية المختلفة هي - إن شئت - اللغة التي يمكن أن يتكلمها شخصان متكلمان من قطرين عربيين متباعين إذا التقيا للمرة الأولى^(٢) وهذا يعني أن الانحراف يقاس باللغة الجارية والمتعارف عليها في المجتمع العربي كله ، الخالية من الخصائص اللهجية والأعراف اللغوية المختلفة ، وهذا يجعل الباحث يركز في دراسته للغة أو أسلوب أديب ما على ما يفهمه هو كدارس للغة العربية ولملم بها ، وما يلاحظه من خروج على لغته المعتادة ، وهنا يبدو الجانب الشخصي للباحث ، ولكن بشرط أن تكون ملاحظاته موافقة للغة الجارية . رغم أن هذه الملاحظات أو الانحرافات

(١) اللغة والإبداع ٨٨

(٢) اللغة والإبداع ٨٦

قد تتشابه مع غيره من الأدباء ، إلا أنه يجب على الباحث أن يأتي لنا بما يميز هذا الأديب عن غيره ، وهذا يعني أن الانحراف لم يعد الخروج عن اللغة المعيارية - كما أوضح ذلك كثير من الباحثين - فالدكتور مصطفى السعدني يقول (إن مجهودات البلاغيين التي تدرج تحت العدول تنحصر في ثلاثة محاور) : المحور الأول محور التبديل أو تغيير المواقع بإعادة الترتيب ، ومن إجراءاته - التقديم والتأخير والقلب أو العكس والتبديل وتغيير وجه من وجوه الإعراب إلى وجه آخر ، وتأنيث المذكر وتذكير المؤنث ، والتعريف والتذكير والكناية والاستعارة والتشبيه على النسق الذي أورده أبو هلال في الصناعتين ... والمحور الثاني محور الحذف ويعني به إسقاط عنصر من عناصر البناء سواء كان في الكلمة المفردة أو الجملة في أبسط صورها ، أو في صورتها المركبة ، المحور الثالث : وهو الزيادة في عناصر البناء ^(١) هذه المظاهر والمحاور التي يشير إليها تعد عدولاً أو انحرافاً عن اللغة المعيارية ، ومن الممكن أن يشترك فيها كل أديب ، ولكن ما نشير إليه كسمات أسلوبية أو ما تعرف بالانحراف هي ملامح شخصية للكاتب تميزه عن ما سواه ، وهو الخروج عن اللغة الجارية ، وإن وافقت اللغة الجارية .

" إذن فالقول بأن الانحراف يعني مخالفة القواعد قول غير صحيح ، وإن كان متفقاً مع ما يسمى (قواعد) في النحو التوليدي ، أما إذا استعملنا اصطلاحات النحو العربي فلا يصح القول بأن الانحراف يعني العدول عن الأنصحح إلى الأقل فصاحة ، لأن الجواز في النحو له معنى آخر لا يتعلق بدرجات الفصاحة " ^(٢)

(١) العدول ٨٣ - ٨٤ .

(٢) اللغة والإبداع ٨٥ .

ماذا تعني بالانحراف إذن ؟

إن الانحراف هو مجموعة من السمات اللغوية التي لا يعتمد الكاتب إظهارها ، بل تظهر عفوية في كتاباته ، وكذلك ليست هي الخروج على قواعد اللغة المعيارية ، فهناك " نوع آخر من الانحرافات لا يكون بالعدول عن القواعد الأصلية ، بل بتكلف قواعد جديدة ، وبعض الأسلوبيين يقولون لذلك بالوزن والقافية في الشعر (سابورتا ص ٩٢) والأولي أن تعدها سمات مميزة للغة الشعرية باعتبارها مصطلحاً خاصاً ، ولا تعدها انحرافات ، لأن القارئ الذي يشرع في قراءة قصيدة قد يهيا ذهنه لتلقي وزن وقافية (فالانحراف أمر نسبي أيضاً لأنه مرتبط بالأعراف الأدبية ، وإذا شاع شرط من الانحراف الأسلوبية عند فريق من الأدباء حتى أصبح عرفاً أو قاعدة ، فإنه لا يعد ظاهرة أسلوبية ، ولهذا قسم إزرا باوند (في أبجدية القراءة) طبقات الشعراء إلى مبدعين ومتبعين ومقلدين .

الانحراف بالنسبة إلى صاحبه سمة للإبداع الشخصي ، وبالنسبة إلى متلقيه مدخل إلى عالم جديد ، فإذا تكرر على وتيرة واحدة أو بتعديل يسير فقد قيمته الأسلوبية ، هنا تتغير طبيعة الانحراف ويصبح علامة اجتماعية داخلية في نظام لغوي كسائر النظم السلوكية المشكلة من علامات أيضاً ... هكذا يتحول الانحراف إلى عرف أدبي ، ويصبح العرف الأدبي ملزماً كالقاعدة النحوية ، والخروج عليه ثورة أدبية ... وليس معنى هذا أنه لا يمكن دراسة سجع بديع الزمان أو القاضي الفاضل دراسة أسلوبية ، بل معناه أن الدراسة الأسلوبية في هذه الحالة سوف تركز على السمات المميزة التي ينفرد بها كل منهما في سجع وعلاقة هذه السمات بغيرها من السمات في أسلوبه " ^(١)

(١) اللغة والإبداع ٨٨ - ٩٠ .

إن الانحراف مجموعة من السمات التي يستطيع الباحث أن يستخلصها من عمل الأديب بمداومة قراءة هذا العمل ، ومقارنته بأعمال معاصريه في نفس المجال الأدبي ليتضح ما يميزه عنهم من سمات لغوية فنية أدبية يجعلنا نقول هذا أدب فلان ، وكما قلت آنفاً - "قراءة العمل الأدبي" فهذا يعني أن السياق والنص هو منبع التمييز بين الأدياء ، فالسياق موحى للباحث بكثير من السمات الأسلوبية للأديب .

الاختيار : ثم يأتي مصطلح آخر ليجيب عن سؤال هل الأديب مخير في هذا الانحراف أو العدول أم هو مجبر علي ذلك ؟

رأينا قبل ذلك أن الانحراف هو مالا يتعمده الكاتب من سمات تميز أدبه ، بل يظهر بصورة عفوية في كتاباته لتوضح سمات أدب هذا الرجل ، فالانحراف هو الأسلوب والأسلوب هو الرجل ، أما الاختيار (فإن معرفة المتكلم باللغة تشتمل علي عدد من الكلمات والجمل التي تصلح جميعها ، بصورة مقاربة لأداء غرضه ، فهو يختار عن أقربها لذلك الغرض ، ومعني ذلك أنه يحدد غرضه في نفس الوقت الذي يحدد فيه ألفاظه ، أما في الكتابة الفنية فهناك عامل آخر يتدخل في الاختيار ، ويكاد يسيطر علي سائر العوامل ، وهو الرغبة في إيصال انطباع وجداني إلي القارئ أو السامع ، والمترادفات هي المحاك الأكبر للاختيار: الغضب / الحنق / السخط / الحرد ، إلخ ... وقد أنكر علماء البلاغة (١) قديماً وجود الترادف ، أو عدوه في حكم المعدوم ، لأنهم رأوا اختلافات بين المترادفات تظهر عند الاستعمال . أي أن السياق الداخلي أو الخارجي يدعو إلي تفضيل لفظه علي أخرى .

وإن كان المعني العام واحداً ... أما في الاستعمال المعاصر للعربية المكتوبة ، فيبدو أن تفضيل أحد المترادفين علي الآخر يرجع إلي اختلاف المواقف الاجتماعية والثقافية للكاتب ، فالتشدد في قبول المفردات الفصيحة فقط ، واستعمالها بالطريقة المأثورة ، واقتناص كلمة غريبة هنا ، أو هناك ، أو التسامح في استعمال كلمات عامية لا أصل لها في الفصح ، وأخري توسع فيها العامة بطريق من طرق المجاز ... كل تلك السمات الأسلوبية تعكس مواقف الكاتب نحو قضايا ثقافية واجتماعية وسياسية ، مواقف نحو السلفية ، أو التطور أو الصراع الطبقي الخ ...

أما أوسع أبواب الاختيار أمام الشاعر أو الكاتب فلا شك أنه التعبيرات المجازية والمجاز بمعناه الأوسع " (٢)

ومعني هذا أن الكاتب يتخير من مخزونه اللغوي ما يناسب الفكرة أو المعني الحائر في ذهنه " فالعمل الأدبي ينشأ من حالة قلق ، وبينما يولد الشكل الأدبي والإيقاعات والجمل والكلمات من حالة القلق هذه تظل (المعاني) حائرة غير محدودة إلي أن تسكن في هيكلها اللغوي المحسوس ، ومعني هذا إن عملية الاختيار - في النص الأدبي علي وجه الخصوص - هي في الوقت نفسه عملية خلق للمعني " (٣)

وإن كاتب في طريقه لخلق المعني الجديد ، واختياره من بين الصور والمترادفات اللغوية يكون محكوماً بالنظام الذي يلزم هذا الاختيار حدوداً معينة ، ففي الظاهرة الأسلوبية كما في كل ظاهرة إنسانية لا يوجد اختيار مطلق ، فالاختيار يقابله عرف يحد منه وهو بهذا يتشابه مع الانحراف ،

(١) اللغة والأبداع ٦٨ .

(٢) الرجوع السابق ٧١ .

(١) انظر : الفروق اللغوية ص ١٣ .

فالكاتب يقع بين شيئين يتحكما في العمل الأدبي" وربما لاحا في الظاهر متناقضين : درجة عالية من الاختيار بين الإمكانات التي تتيحها اللغة ، ودرجة ما من التسلط على هذه الإمكانات ، ودفعها بعيداً عن مسارها الطبيعي ، وهذا ما يعرف في علم الأسلوب باسم الانحراف ^(١)

فهناك تقابل بين الاختيار والانحراف ، فالأول يأتي تحت اسم المطرد والغالب ، ويأتي الثاني تحت اسم القليل والشاذ ، والاختيار هو عمل الأديب في تهذيب فنه ؛ في حين أن الانحراف هو مفاجأة الأديب الذي يصور بأسلوبه ويفاجئ قارئه ، وسامعه باستخدام جديد للغة ، فلو اعتبرنا أن الاختيار هو النمط والأسلوب الخاص بالأديب في استخدام اللغة ، فإن الانحراف هو خروج الأديب عن أسلوبه ونمطه هو ، أي هو انحراف عن أسلوب الأديب ليفاجئ سامعه بخروجه عما اعتاد أن يسمعه منه ، وهو يصدر عن الأديب بصورة عفوية عندما ينطلق في التعبير ، ولكن المتلقي يشعر به شعوراً قوياً في جميع الأحوال ، ولذلك يميل بعض علماء الأسلوب إلى اعتبار الانحراف حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ ^(٢)

"والكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسه لمتابعة القراءة أو يفوته معني يحرص الكاتب على إبلاغه إياه ... فكن ذلك وسائل اللغة التي يراد بها جذب الانتباه ، إنما تحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج على سياق الكلام العادي ، أي بفضل ما فيها من الانحراف" ^(٣)

(١) اللغة والإبداع ٧٨ .

(٢) اللغة والإبداع ٧٩ .

(٣) المرجع السابق ٨١ .

ورغم أننا نرى أن الاختيار يختلف عن الانحراف ، إلا أننا نرى د. مصطفى السعدني يجعل الاختيار هو الانحراف أو العدول رغم اختلافهما ، فيقول بعد أن أورد مجموعة نصوص للقدماء عن الضرورة الشعرية "ومن جملة النصوص السابقة يتضح لنا أن اللغويين والنحاة قد ربطوا بين هذه اللغة الخاصة وبين الكفاءة المميزة لدى الشعراء ، وأن هذه اللغة المحققة في الخطاب الشعري ليست إلا اختياراً من بين إمكانات تنوع عن اللغة المثالية ، والشاعر - بدوره - يعمل على إظهار تلك البنات التي تحقق مراميها الدلالية.

"وهذا الاختيار يستم على مستوي الحركات الإعرابية ، والمقاطع العروضية والكلمات والجمل بأنواعها حتى السياق الأكبر ، أي سياق النص بأسره ، ولقد سبق أن نبه ابن جني إلى إمكانات العدول في الحركات الإعرابية للبسملة وربط العدول ودلالته في السياق فكل حالة ودلالاتها وممرها ... ومن قبيل الاختيار أيضاً إشراب الحرف معني حرف آخر أو العدول عن حرف إلى آخر ، وقد استحسن ابن الأثير العدول في حروف الجر لأن الاختيار بين هذين الممكنين وترجيح أحدهما يرتبط بحذف إيداعي خاص" ^(١)

ثم يعدد صور الاختيار كالاتفات ، وتقديم المفعول وغيره ، وهذا كله يعد من الاختيار لأن الشاعر أو الأديب مخير في هذه الأنماط التي يأتي بها ، وقد اختارها بنفسه من بين إمكانات اللغة ، أما العدول أو الانحراف فهو شيء عفوي يدخل تحت الضرورة أي اضطر الشاعر إليه ، وهو تجرؤ على اللغة من باب النادر أو القليل ، أما الاختيارات التي عدل فيها عن ما هو شائع إنما هو من باب الكثير الشائع أيضاً لأن اللغة أقرته فهو جائز .

(١) العدول ٧٠ - ٧٦ .

ثم يقول أيضاً عن الاختيار " ولقد تبلور مفهوم الاختيار كحدث ألسني في دراسات " جاكوبسون " بأنه (وليد تركيب عمليتين متواليتين في الزمن ومتطابقتين في الوظيفة ، وهما اختيار المتكلم لأداته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم تركيبه لها تركيباً تقتضي بعض قوانين النحر وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف والاستعمال ، فإذا بالأسلوب يتحدد بأنه توافق بين العمليتين ، أي تطابق لجداول الاختيار على جدول التوزيع ، مما يفرز انسجاماً بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات حضورية تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط ^(١) ")

وهذا يوافق ما قلته من قبل من أن الاختيار ليس عفوية ، أو اعتباطية ، وإذا كنا قد فرقنا بين الاختيار والانحراف ، فكيف تكون دراسة ظواهر الاختيار وظواهر الانحراف ؟

يمكننا تصنيف تلك الظواهر - حسبما قلنا من قبل - إلى الكثير الغالب والمطرود من الظواهر ويكون ذلك في الاختيار ، أما الانحراف فيكون في القليل والنادر الشاذ فكلاهما يمثلان جناحي طائر كل منهما يشده إلى ناحيته أي النص الذي يقع بين ما تتيحه اللغة من قواعد ونظم وبين محاولة الخروج عنها ، ولكن لا يعني هذا أن الخروج على الفصحى أقل فصاحة مادام قد حقق الهدف من اللغة وهو توصيل المعنى ووضحه ، يقول د. شكري عياد " النحو التقليدي علم معياري كما هو معروف ، ومبناه على تمييز الفصحى من الصيغ والتركيب من غير الفصحى ، ولكنهم يتكلمون أيضاً عن (الجائز) فهل نقول إذن إن الانحراف يقع في قسم الجائز دون غيره ؟ وهل يعني أن الشاعر أو الكاتب يترك الفصحى إلى الأقل فصاحة ؟ لو صح هذا الغرض

لكان معناه ألا يؤثر اهتمام القارئ أو السامع - كما يطلب في الانحراف - بل أن يطبع كلامه بطابع الضعف والفسولة ، وصحيح أن الفصاحة وحدها لا تصنع فناً ، ولكن البعد عن الفصاحة يدون صفة أخرى في الكلام - هو من الفن أبعد ... إن قواعد هذه اللغة تتسع لألوان كثيرة من التصرف ، ولا سيما في التقديم والتأخير والاعتراض والحذف . وهي أهم التغيرات التي تصيب بناء الجملة بحيث لا يمكن للشاعر أو الكاتب أن يتجاوزها ... ولذلك انصب جهد البلاغيين في علم المعاني على بيان أثر اختلاف التركيب في المعنى ، دون أن يجاوزوا الوجوه التي أجازها النحر ، وأضافوا من الأبواب ما هو ألصق بالنحو كباب القصر والفرق بين هل وهمزة الاستفهام ، فكلاهما لا مجال للاختيار فيه ، فإذا أضفنا إلى مرونة التركيب في الجملة العربية سعة الاشتقاق ، وكثرة حروف المعاني حكماً بأن مجال الاختيار واسع أمام المبدع باللغة العربية ... في حين أن مجال الانحراف ضيق إذا قسناه بقواعد اللغة ، وإنما يتسع شيئاً ما في ابتداع الصور ، وهو ما سماه البلاغيون الاستطراف والسبغ في التشبيه والغرابة في الاستعارة ... فلا يصح القول بأن الانحراف يعني العدول عن الأفصح إلى الأقل فصاحة لأن الجواز في النحو له معني آخر لا يتعلق بدرجات الفصاحة ... فالانحراف عندنا إذن يكون أيضاً في البناء النحوي للجملة ، ولكنه لا يعني مخالفة القواعد . إنما يعني العدول عن الأصل " ^(١))

ونستطيع الآن القول بأن الانحراف ليس الخروج عن القواعد السلفية ، ولكن هو سمات شخصية الأديب يفاجئ القارئ أو السامع بها فإذا قلنا : إن الكاتب يلتزم أسلوباً معيناً ، كتقديم الخبر على المبتدأ أو المفعول

علي الفاعل أو طريقة معينة في التشبيه ، فإن هذا نعمة اختياراً للكاتب من بين إجازات اللغة ، وهو نمط وأسلوب له ، لكنه عندما يخرج عن هذا النمط والأسلوب الخاص به ليفاجئ سامعه بنمط جديد ؛ فإن هذا انحراف عن منهج الكاتب وأسلوبه ليستثير به سامعه حتى ولو كان ذلك عودة إلى قواعد اللغة المهم أن الكاتب قد وضع له أسلوباً خاصاً ، ثم انحرف عنه أو عدل عنه ، وقد يكون هذا الخروج عن أسلوبه أو طريقته في التعبير اتجاهاً إلى الشاذ أو السنادر في السلغة ، وهذا المعنى لذلك المصطلح هو ما سارت عليه المدرسة التوليدية من اعتبار الانحراف خروجاً عن قواعد اللغة ، وأن الاختيار هو في قواعد اللغة ، وأن الاختيار هو في قواعد اللغة ووضعوا لذلك مصطلحاً آخر وهو درجة النحوية ، وهو مصطلح توليدي اقترحه أولاً تشومسكي كطريقة منظمة لتحديد نوعية الانحراف اللغوي عبر مقولات شكلية مضبوطة إذ يقول : " إن النحو المناسب وصفاً ينبغي أن يقوم بتشغيل كل تلك الفوارق علي أسس شكلية ... أن يميز بين الجمل المكونة بطريقة سليمة تماماً . وبين تلك التي لم تتولد من نظام القواعد النحوية بالإضافة إلى فصله بين الجمل المتولدة بمحاكاة المقولات الفرعية من تلك التي تنشأ بالانحراف عن قواعد الاختيار ... ويبدو أن الجمل التي تكسر قواعد الاختيار المتعلقة بخصائص المعجم علي مستوي أعلي أقل قابلية للتقبل ، وأصعب درجة في التأويل من تلك التي تتعلق بالمستوي الأدنى ثم يمضي في تحديد درجات الانحراف بتقسيمه إلي ثلاثة - أنواع رئيسية :

١- انحراف ناجم عن فرق مقولة معجمة .

٢- أو انحراف ناجم عن التوتر .

٣- أو متولد عن الصراع مع ملمح متصل بمحور الاختيار^(١)

وهكذا فإن النظرية التوليدية تقدم لنا تصوراً واضحاً عن مستويات الانحراف وأنها تختلف عن الاختيار .

ولهذا لا نقول : إن التقديم أو التأخير أو الالتفات أو غيرها من مظاهر العدول في اللغة ، إنها انحراف أو عدول في أسلوب هذا الكاتب لإمكان أن يقوم بذلك كل كاتب أو أديب لا نقول ذلك إلا بعد العودة إلي أسلوب الكاتب أو الأديب ، وإجراء دراسة إحصائية لا نتاجه الأدبي لنحدد :

أولاً : سمات أسلوب هذا الكاتب ، وما يختص به أسلوبه من خصائص في التركيب والدلالة وما يفضل من أصوات اللغة ، وبعدها نحدد أيضاً ما انحرف فيه ، أو عدل فيه عن ذلك الأسلوب الذي صنعه لنفسه ، وميزه عن أدباء عصره ، إذن لابد للباحث أن يضع منهجاً لدراسة الأديب ، وعمله الأدبي ، ويدخل في هذا المنهج عدة اعتبارات ، منها دراسة عصر الأديب وما شاع فيه من فنون القول ، وخصائص هذه الفنون ، كدراسة أديب عاش في عصر شاع فيه السجع ، فلا نعتبر ما نجده لديه من سجع سمة أسلوبية عنده ، بل نحدد ما يميز به سجعه عن ما شاع في عصره ، يقول د.شكري عياد : و نمثل لما نعنيه بالعلامة الاجتماعية في الكتابة الأدبية بشيوع السجع في النثر منذ القرن الرابع ، وشيوع الجناس والتورية في الشعر منذ القرن السابع ، فهذه انحرافات أسلوبية إذا قورنت باللغة المعيارية ، ولكنها حين أصبحت كالقواعد في الكتابة الفنية ابتعدت عن منطقة الظاهرة الأسلوبية إذ لا يصدق عليها صفة واحدة من صفات هذه الظاهرة ، فهي لا

مستل (اختياراً) أمام الكاتب أو الشاعر : لا يمكننا مثلاً أن نتخيل كاتباً في القرن السادس يحرق باسم الأمير رسالة غير مسجوعة ، ولا شاعراً من شعراء القرن السابع أو الثامن ينظم قصيدة خالية من الناس والتورية ... هكذا يتحول الانحراف إلى عرف أدبي ، ويصبح عرف الأدبي ملزماً كالقاعدة النحوية والخروج عليه ثورة أدبية ... وليس من أني هذا أنه لا يمكن دراسة سجع بدیع الزمان أو القاضي الفاضل دراسة أسلوبية ، بل معناه أن الدراسة الأسلوبية في هذه الحالة سوف تركز على السمات المميزة التي ينفرد بها كل منهما في سجعه ، وعلاقة هذه السمات بغيرها من السمات في أسلوبه " (١)

«مما ينبغي معرفة حياة الشاعر أو الأديب ، وأثر ذلك علي شعره ، فإن شأه الأديب وثقافته لابد أن يترك أثراً علي شعره أو أدبه ، في حين أن بعض الباحثين يري إمكانية دراسة النص الأدبي بدون النظر إلي تلك الأمور ... والى محمد فتوح أحمد : (وتحليل النص الفني يسمح أساساً بعدد من الدراسات ، إلى دراسته ، إذ يمكن أن يدرس النتائج الفني من حيث هو مادة إبداعية ، تتناول مشكلات تاريخية أو اجتماعية أو اقتصادية ، ويمكن أن يتخذ من البيئة أو عن القيم الخلقية في هذه الحقبة أو تلك ، كما يمكن أن يدرس من حيث هو ذلك ، ويمكن أن ينظر إليه - مثلما سنحاول أن ننظر - في ذاته ، ومن حيث هو نص فني أولاً وقبل كل شيء وساعتياً ... والاهتمام هو القيمة الفنية الخاصة التي تجعل ذلك النص مؤهلاً لدراسة جمالية معينة " (٢)

وهو منهج آخر للدخول إلي النص من خلال النص نفسه ورغم أنه لا يصلح وحده بدون ما سبق

سمات الانحراف والعدول :

لتعرف ملامح العدول والانحراف عند كاتب (ما) يجب تحديد ملامح الاختيار عنده أولاً ، ثم نتعرف منهجه في العدول عن تلك السمات الاختيارية عنده " فلا يتيسر الحديث عن العدول باعتباره سلسلة من التفضيلات والاختيارات والمفاجآت والتوقعات الخائبة إلا إذا استقرت لدينا فناعة حول تعريف الأصل الذي تقاس العدولات إزاءه فذلك لا تتصور انزياحاً إلا عن شيء ما ، وهذا المنسبب الأصلي الذي يقع عنه الخروج ، وإليه ينسب الانزياح هو في ذاته متصور نسبي تذبذب الفكر الأسني في تحديده ، وبلورة مصطلحه ، فكل يسمه من ركن منظور خاص " (١)

ويشير د. مصطفى السعدني إلي قضية مهمة وهي مفهوم العدول هل العدول عن أصل لغوي أو عرف أو المنهج الخاص بأديب أي أسلوبه في الاختيار - كما ذكرت آنفاً - يقول " في الحق " كثرت مفاهيم (العدول) بكثرة البحوث التي تناولتها لدي علماء الأسنية ، مما حدا ببعض الباحثين إلي حصرها في خمسة أشكال :

الأول : يعتبر العدول ظواهر محلية تقاس بمدى انتشارها في النص ، فالاستعارة يمكن أن توصف بأنها انحراف موضعي عن اللغة العادية ، أما الظواهر التي تتكرر بمعدلات مرتفعة ، والتي يمكن رصدها بطريقة الإحصاء فتعتبر عدولاً شاملاً .

الثاني: يصنف (العدول) طبقاً لعلاقته بنظام القواعد اللغوية ، وتكون (سلبية) إذا اعتمدت على الخرق و (إيجابية) إذا اعتمدت على إضافة قيود معينة زائدة على ما هو عرفي مقرر .

الثالث: يصنف على أساس العلاقة بين القاعدة والنص المزمع تحليله، ويميز فيه بين الانحرافات الداخلية التي تتضح في ظواهر لغوية ذات انتشار محدود عن القاعدة المسيطرة على النص في عمومه ، والانحرافات الداخلية لا تفترض قاعدة سابقة الوجود بشكل خارج النص ، وإنما هو يعتمد على البنية اللغوية الداخلية ، والانحرافات الخارجية تتجلى في اختلاف أسلوب النص عن القاعدة في اللغة المدروسة .

الرابع: يصنف العدول طبقاً للمستوي اللغوي فيميز بين انحرافات خطية وصوتية ومعجمية ونحوية ودلالية .

الخامس: يصنف طبقاً لمبدأي الاختيار والتركيب ، فيرصد الوحدات اللغوية التي تخرج على قواعد النظم والتركيب من الاختلاف في تركيب الكلمات واستبدال الوحدات ، ووضع المفرد مكان الجمع أو الصفة مكان الموصوف أو اللفظ الغريب بدل المؤلف ... وهكذا ...

وسواء أكان (العدول) عن النموذج المثالي أم عن المقاييس الأدبية التي استقرت لدى العرف النقدي (فأداة التحليل الأسلوبية عند أصحاب هذا الرأي هي المقارنة بين الخصائص والسمات اللغوية في النص النمط مرتبطة بسياقاتها ، ويبين ما يقابلها من خصائص وسمات في النص المفارق ... وهكذا ...

"وعلى هذا فإن اتجاهنا لتحديد الأصول والعدول في تراثنا سيتم بإجراءين : أولهما : تحديد الأصول والعدول على مستوي الوضع اللغوي .

ثانيهما : تحديد الأصول والعدول على مستوي العرف الأدبي (١)

وهذا الرأي للدكتور السعدني الذي يري فيه أن تحديد العدول في تراثنا يتم بتحديد الأصول والعدول على مستوي الوضع اللغوي ، وهذا جعله يقوم بدراسة آراء علماء السلف في النحو واللغة فقد اعتبروا العدول مستوي إبداعياً في السلغة والمثالية هي الأدباء المعيارية للمستوي العادي ، وهذه المثالية افتراضية هي التي جعلتهم يقولون بآراء نظرية في كثير من التقسيمات اللغوية النحوية . فمعرفتهم بالصورة المثالية هو الذي جعلهم يقولون بالعدول لأنه لا عدول إلا عن الأصل . ثم خرجوا لنا بالضرورة الشعرية التي أجازت للشاعر ما لا يجوز لغيره بشرط أن يضطر إلى ذلك ولا يجد منه بد ، فجعلوا الأصل في الكلام الحقيقة في مقابل المجاز واعتبروا اللغة الأضعف عدولاً ، هذا رأي السلف في تحديد الأصل والعدول عنه ، إلا أن للدكتور السعدني رأي في العدول يقول " ومهما يكن من قول في كل من الحقيقة والمجاز فإن العدول عن الأصل تولد ذاتي في اللغة يرتبط بتولد الأفكار وتسببها وتجاوزها وتجاولها وأنه لا يحكم بشرعية العدول إلا إذا أضاف فضلاً أو مزية (٢) ، فرغم سرده في حديث طويل عن رأي القدماء في العدول والأصل اللغوي ، إلا أنه يري أن العدول غير ما ذكره القدماء فهو تولد ذاتي أي يخرج من النص نتيجة لما يولد في ذهن المبدع من أفكار تحتم عليه استخداماً معيناً للغة ، وهذا هو الوصف الحقيقي للعدول ، لكن ما هي الإضافة التي يراها د. السعدني في الاستخدام اللغوي لتعدها عدولاً ؟ هل هو عنصر المفاجأة ؟ أو الاستخدام الغريب للغة ؟ وكما يقول هو (ففي الأدب

(١) العدول ٣٦ - ٣٨ .

(٢) العدول ٥١ .

يمكن أن يكون القم أعمى ، ويستطيع الضوء أن يحدث صريخاً ، ويمكن لرجل أن يعبر قوس قزح ... الخ إن الإشارات اللفظية ، وهي في حد ذاتها مشدودة إلى الأشياء بصلات وخصائص ثنائية ، تتال في الروابط الأدبية حرية جديدة للعمل ، بهذا المعنى أيضاً يقدم الأدب نظاماً رمزياً شبه مستقل ، والمزية في العدول المجازي - مثلاً - لا تتحقق بالاقصصار على رصد الظاهرة ، وتعدادها في النص الأدبي ، بل لابد أن يبين أوضاعها المحددة ويكشف عن علاقتها المتناغمة أو المتنافرة بالتركيز على مظهرين أحدهما معرفة التوظيف البلاغي لهذه الأشكال وقياس مظاهرها ووصفها : والثاني : محاولة اكتشاف الأهمية النسبية لبعض هذه الأشكال في نص معين على ماسواه ودورها في تكوين بنيته " (١)

إذن تحديد العدول يستتبع دراسة دقيقة للنص لتحديد الإضافات الجديدة في النص والمزية التي يكسبها الأدب للنص وهذا أيضاً يرتبط بقدرة الباحث على اكتشاف تلك المزية والتي تختلف من باحث إلى آخر وهو عنصر مهم يحدد نتائج هذا البحث .

ويضاف إلى تلك المزية التي يضيفها الأدب إلى النص ، هناك معايير وأعراف وضعها النقاد العرب كقواعد تحكم على النص بالصحة أو الخطأ وهي قواعد خارجية وقواعد داخلية وهذه القواعد ليست مجال إبداع ، بل مجال التزام ، أي يجب على الأدب الالتزام بها ، ومع هذا فإن الخروج على تلك القواعد يعد انحرافاً إذا استطاع الأدب أن يحدث جديداً في هذا الفن كالموشحات بقواعدها التي خرجت فيها عن كثير من قواعد الشعر ، إلا أن الأدب كلون من ألوان الفن لابد له من قواعد والتزامات ومعاناة يعانيتها

الأديب حتى يخرج هذا الأدب ، فأي أدب لابد فيه من معاناة ، ومكابدة لوسيلة التعبير وهي اللغة .

وقد وضع النقاد العرب القماء قواعد لهذا الفن (الأدب) فهناك تعريف خاص بالشعر يميزه عن النثر ، ثم وضعوا قواعد لما عُرف بعمود الشعر كما في مقدمة شرح ديوان الحماسة للمرزوقي (١) ورغم هذه القواعد (فإن النقد لا يخلو من وجود بعض المحاولات التي تری في العدول عن أصل هذه النظرية الشعرية تحقيقاً لشعرية أكثر إبداعاً ، ومن هذه المحاولات القليلة ذلك الفصل الذي عقده ابن سنان الخفاجي في ذكر الأقوال الفاسدة في نقد الكلام قال " ذهب قوم من الرواة وأهل اللغة إلى تقضيل أشعار العرب المتقدمين على شعر كافة المحدثين ، ولم يجيزوا أن يلحقوا أحداً ممن تأخر زمانه بتلك الطبقة ، وإن كان عندهم محسناً واختلفوا في علة ذلك ، وبعد أن فسدت هذه المزاعم ردها جميعاً لأنها تتعلق بشخصيات الشعراء أو باللغة ولكن الكلام هو المنوط بالتمييز والحكم " (٢) لقد بدأ الشعراء في الخروج عن عمود الشعر كما خرج أبو نواس عن المقدمة الطللية ، وكذلك خروج الموشحات الأندلسية عن النظام الموسيقي للخليل استجابة لتطور ذوق المجتمع .

أما القواعد الداخلية ، وهي نظام يحدده الشاعر لنفسه ، ويلزم به كلزوميات أبي العلاء " أو ذلك النظام الخاص الذي يوقعه الشاعر في قصيدته نتيجة المفارقة بين المثال القاعدي والخروج عليه ، وهي مقارنات تطوي على انحرافات ومجازيات بها تحصل السمة الأدبية إذ تقتضي من الشاعر

(١) ديوان الحماسة ٩ / ١ - ١١ .

(٢) العدول ٥٧ .

اختيار ما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها العادية المسطحة إلى خطاب يتميز بفضل منعرجاته وتوابعه .

ويندرج ضمن ما يندرج تحت القواعد الداخلية عدول اللفظ عن معناه الأصلي في المجاز والاستعارة والتشبيه وغير ذلك ... هذا النمط محدود بالنص موضع الدراسة سواء كان نصاً صغيراً كالفقرة الشعرية أو القصيدة بأكملها أو الديوان المتكامل أو الأعمال الكاملة للشاعر الواحد^(١)

وبناء على هذه المحاور فإننا عند دراستنا لديوان المُنْقَب العبدى لابد أن نحدد الأصول اللغوية الشائعة في العصر الجاهلي أو العرف الأدبي في ذلك العصر ، وما أضافه هذا الشاعر من مزية إلى شعر ذلك العصر والانحرافات التي خرج فيها عن النمط المثالي للغة .

الشاعر والبيئة

المُنْقَب العبدى

هو " عائذ بن مَحْصَن " ولقبه المُنْقَب وقد اختلف فيه العلماء هل هو المُنْقَب بكسر القاف، أم هو المُنْقَب بفتحها، وكان الرأي الغالب هو الكسر^(١) وذكر السيوطي^(٢) والعيني^(٣) إنها بالكسر وبالفتح معاً .

يقول محقق الديوان " ينتهي بنا مساق نسب المُنْقَب العبدى عند عبد القيس ، حيث يقال له العبدى نسبة إليها ، وهي القبيلة الكبيرة المنحدرة من ربيعة ، والتي تقدمت مع بعض قبائل أخرى من ربيعة ، فنزلت عبد القيس في البحرين ... وكان الخط منزلاً من ديار عبد القيس ترفاً إليه السفن التي تجئ من الهند وإليه تسب الرماح الخطية ...

ومن هذه القبيلة الكبيرة - عبد القيس وما تفرع منها - خرج غير هؤلاء الشعراء الثلاثة^(٤) عدد غير قليل من الشعراء ، منهم : عمرو بن أسنوي بن عسّاس العبدى من بني وداعة بن لكيز جاهلي وعمرو بن جبير بن سئمة العبدى النكري ... ثم ثعلبة بن عمرو ، وذلك في الجاهلية ... وظهر بعد هذه العصور شعراء آخرون منهم : الصلتان العبدى قُتَم بن خبيثة ..^(٥)

(١) الأقتضاب لابن السيد البطنجوسي

(٢) شرح شواهد المغني للسيوطي ٢٩

(٣) انقاص النحوية للعيني ١/ ١٩١

(٤) يقصد المُنْقَب العبدى والمزق العبدى والمُفَصَّل بن مَعْمَر النُكْرِي .

(٥) مقدمة ديوان المُنْقَب ١٢ .

ونذكر الأستاذ حسن كامل الصيرفي كثيراً من الشعراء الذين ظهروا في بيئة الشاعر ، وهذا يعني أن الشعر نشأ في بيئة مليئة بالشعراء ، وأنه اكتسب منهم منهج هؤلاء في قول الشعر ، ولن يخرج عنهم ، وهذا سيوضح لنا كيف تكونت ملكة المتقب الشعرية وكيف كان منهجه في بناء القصيدة .

أمسا بيئة : ١- البيئة السياسية : لقد نزلت قبيلة عبد القيس في البحرين وهجر علي الشاطئ الغربي من الخليج العربي ، فأجلت قبيلة إياد عنها ، ولكن الحياة لم تهدأ طويلاً لهذه القبيلة بعد أن أجلت إياداً عن البحرين وهجر ، وكانت تلك الأرض التي استقرت عليها هدفاً لملوك الحيرة يغزونها بإغارتهم عليها ، ويخضعونها لسلطانهم ، ولكنهم كانوا لا يدافعون عن أنفسهم وأموالهم فنجد شاعراً من عبد القيس ، هو الممزق العبدى - وهو ابن أخت المتقب - يوجه إلي عمرو بن هند قصيدة طويلة حين هم عمرو بغزو عبد القيس يستعطفه مادحاً له وممجداً ومعلنناً ولاءه في استخاء ومذلة ، ثم نجد المستقب يمدح خالد بن أغار بن الحارث لأنه سعي في إطلاق سراح ابن أخته الممزق ، وكان أسيراً عند بعض الملوك ، ولكن كان من بينهم شاعر هو يزيد بن خذاق الشنبي العبدى كان ثائراً ، فيوجه إلي النعمان بن المنذر قصيدة من نار ، وقد كان أخوه سويد بن خذاق ثائراً مثله ، ولكن شاعرنا المتقب العبدى أخذ موثقاً آخر ؛ فقد كان على صلة وثيقة بالملك عمرو بن هند ويشي عليه ، وكان علي علاقة بالنعمان بن المنذر ابن أخي عمرو ، " ومن خلال مدح المستقب لعمرو ، أو لابن أخيه النعمان يبدو لنا ترفع هذا الشاعر عن استجداء هذين الملكين ، فهو يخاطب الأول بصفة الأخ ، ويمدح الآخر وفاء لمعروفة الذي ذكرناه ولم يستجدهما ، ويبدو لنا من خلال ذلك أيضاً أن هذين الملكين كانا يقدران في هذا الشاعر صفة الرجل المترفع الحكيم ، وكان

يحاول بالحكمة والحكمة أن يزيح عن قومه نير الحاكم الغريب متحينا الظروف الملائم ، وبهذه الحكمة كان ينظر إلي ما يقع حوله نظرة مشوبة بالشك (١) ومن هذا الوصف لظروف البيئة السياسية التي نشأ فيها الشاعر نعرف أسلوبه في شعره الذي شمل أغراضاً محددة منها :

١- المديح الذي جعله لعمرو بن هند والنعمان نظراً لتلك الظروف السياسية التي تعيشها قبيلته .

٢- الحكمة التي جعلها أيضاً لأهداف سياسية تتناسب وأسلوبه في معالجة هذه القضايا ومكانته عند الملوك في عصره .

ثانياً البيئة الجغرافية :

لقد نشأ شاعرنا في البحرين فعلى زرقة مياه الخليج العربي ، تخفق فيها السفن ، وتترامي علي شواطئه حبات اللؤلؤ مما يستخرجه أهل هذه البلاد ، وتحت ظلال النخيل المتكاثف في هذه البقاع ، تفتحت عينا شعرنا ؛ يستلهم من جمال الطبيعة وفتنتها ترنيماته ، ويغوص وراء المعاني يستخرج من لآلئها حبات أبياته ، ومن لحاظ الحسنات تنطلق من بين براقعهن سهام الحب تنفذ شاعريته إلي الأفق البعيد ، ثم تنضج هذه الشاعرية تحت شمس أنصحاء المحرقة ، وهو يضرب في كيدها منقللاً بصره لينقل من كل ما يقع تحت عينيه صوراً صادقة (٢) وهذه البيئة الساحرة التي نشأ فيها الشاعر تفسر لنا ميله للوصف ؛ بل إبداعه في عملية الوصف فنجد براعة ودقة في الوصف تميزه حتى عن معاصريه ، وتجعل له أسلوباً خاصاً .

(١) مقدمة ديوان المتقب ١٨ .

(٢) مقدمة ديوان المتقب ١٩ .

ومن كل ما سبق نقول : إن المثقف العبدى الشاعر الجاهلي نشأ في بيئة عربية كثرت فيها الحروب والغارات والصراعات ، وبين تلك البيئة الساحرة نشأ شاعريته ، وتكونت قدرته على الوصف ، واستطاع أن يكون له أسلوبه الخاص ، الذي ارتكز على دعائم قوية ، وهي نشأته في بيئة جاهلية مليئة بالشعراء ، وظروف سياسية صعبة لقبيلته ، تمتعه بصفة الحكيم وإحساسه المرفه الذي جعله يصور لنا بدقة البيئة الجميلة التي نشأ فيها .

ونحاول في إطار معرفتنا السابقة لبيئته ، وظروف حياته ونتعرف على أسلوبه ونفسر كثيراً من الظواهر في لغته ، وأسلوبه كالتزامه ببناء القصيدة كما في الجاهلية والتزامه بالصحة اللغوية .

الجملة والقافية

أبدأ هذا المبحث بعبارة للدكتور محمد حماسة ، فهو يقول " ليس مجيء القصيدة على وزن معين خالياً من أية دلالة ، وليس اختيار قافية معينة لهما بلا تأثير ، وليس اختيار أنماط تركيبية مخصوصة فيها فارغاً من أي محتوى . وأني قد أسلم منذ البدء أن هذا كله قد يكون غير منظور إليه في وعي الشاعر . ولكن في الوقت نفسه أوقن أن الوزن المعين والقافية المختارة يوديان بالضرورة إلى اختيار تراكيب نحوية معينة ، وهذه بدورها لكي تتحقق لا بد لها من مفردات معينة تتوافق بمقاطعها وصياغتها مع النحو والوزن معاً ، ومن هنا تفرض هذه المفردات ، التي جاءت من أجل أن توازن البنية العروضية والبنية النحوية ظلالها المعينة التي تكون مع غيرها البيئة الدلالية للنص الشعري" (١)

بهذا الرأي للدكتور محمد حماسة نناقش قضية هامة في هذا المبحث ، وهي العلاقة بين الوزن والقافية وبناء الجملة . هل الشاعر مخير في اختيار الوزن أو القافية أو بناء الجملة ، إلى أي مدى تفرض كل من القافية والوزن على الشاعر بناءً معيناً أو تركيباً ما لجملة .

إن المحاور التي تفرض نفسها على الشاعر تتحدد في :

١- إيقاع معين يلتزم فيه على مدى القصيدة فلا يخرج عنه وهو وزن هذه القصيدة أي بحرهما .

٢- قافية يلتزم بها أيضاً في نهاية كل بيت .

(١) الجملة في الشعر العربي ١٨ .

٣- تراكيب نحوية تحقق صحة البناء اللغوي ، وتؤدي إلى معان صحيحة يفهمها السامع وتحافظ على الوزن .

٤- مفردات يختارها الشاعر تتحقق فيها عدة أمور : صحة الوزن - الدلالة صلي المعني الذي في رأس الشاعر - صحة التركيب النحوي .

وهذه القضايا درست مستقلة من جانب علماء العربية كعلماء العروض ، وعلماء النحو ، وعلماء البلاغة " ولكن يظل النص الشعري وحدة تحتاج إلى تعاون هذه الجوانب المختلفة لتفسيرها وشرح أبعاد تركيبها وبناءها اللغوي بطريقة تعتمد على مكونات البناء الشعري نفسه متعاونة غير متافرة . إن تعاون هذه الجوانب المتعددة أمر ضروري ، لأنه يوفقنا على أسرار الإبداع اللغوي " (١)

إن حديثنا هنا عن قضية الجملة في الشعر ، فهل تختلف الجملة في الشعر في خصائصها عن الجملة في النثر ؟ وإلى أي مدى يؤثر الوزن والقافية في بناء الجملة ؟ والحق أن الجملة في الشعر كما في النثر تحمل فكرة يسريده أن يعبر عنها الشاعر كالكاتب ولا فرق بينهما ، ولكنه (أي الشاعر) يكون محكوماً بقيد الإيقاع الذي يلتزم به ، والقافية التي يسير عليها ، وهذان الأمران الوزن والقافية يفرضان عليه طريقة معينة في صوغ أبياته من اختيار ألفاظ تعبر عن المعني الذي في رأسه ، ويلتزم الإيقاع الذي اختاره لقصيدته ، والنهاية الإيقاعية المحددة لأبياته .

ولكن تبقى المشكلة قائمة كما هي ، وهي كيف تكون الجملة الشعرية أو الجملة في الشعر ؟

إن الشاعر في عمله الإبداعي ركب لنا جملاً صحيحة نحوية " (١) صلبها في قوالب شعرية هي الأبيات ، حافظ فيها على الوزن والقافية ، ولكنه وهو في طريقه إلى هذا الهدف واجه صعاباً في الجمع بين صحة الجملة والمحافظة على الوزن والقافية ، فكان مضطراً إلى أمرين :

الأول : الخروج في بعض الأحيان على تلك القيود اللغوية ، لأن الشاعر إذا وقع بين الشينين (الصحة اللغوية والوزن أو الإيقاع) اختار الوزن والقافية أي الإيقاع ، فسارع علماء اللغة (أقصد النحاة خاصة) إلى ابتكار العلل والتفاسير والتخريجات له بما عُرف بالضرورة الشعرية وكان قائدهم وزعيمهم سيبويه الذي رأي أن الشاعر يجوز له ما لا يجوز لغيره (يقصد السائر) . وفي الجهة الأخرى وقف له علماء آخرون بالمرصاد واعتبروا أن هذا ضعف في ملكة الإبداع عند الشاعر وعدم إتقان لوسيلة التعبير وعلي رأسهم ابن فارس في كتابه " ذم الخطأ في الشعر " ولهذا فإن الخروج عن بناء الجملة عند الشعراء قليل ، بل عند بعضهم نادر ؛ فكل شاعر يحاول ألا يقع تحت طائلة القانون اللغوي .

الثاني : التغيير والتبديل في بناء الجملة - كما فعل مع المفردات - ليستحق له الأمران الصحة اللغوية والإيقاع الصحيح (الوزن والقافية) فقام بتغيير كثير من تركيب الجملة كالتقديم والتأخير والحذف ... وغيرها ، ولكن

(١) مع التجاوز في قضية الضرورات وما فيها من خلاف سنذكره بعد قليل .

(١) الجملة في الشعر العربي ١٤ .

هذه الأمور أجازتها اللغة للشاعر والناثر علي السواء ، إذن فهذا ليس إبداعاً أو خاصية خاصة بالشاعر دون غيره .

إن هذه الأمور تجعل الجملة الشعرية مميزة عن النثر ، بما تحمله من صراع بين الوزن والقافية والبناء اللغوي الصحيح يقول د . حماسة ، يمكننا القول إن جميع خصائص الجملة في الشعر مبعثها من الوزن والقافية ، ومن هنا يمثل الوزن الشعري الخصيصة الأخرى مع المجاز لانفراد لغة الشعر عن النثر وتميزها منه .^(١) والجملة في الشعر تسير سيراً منظماً يعتمد على تسوإى المقاطع الصوتية " ومن هنا تتنازع الجملة عوامل أخرى ، غيرها في النثر ، تعمل على ضبطها وعدم مخالفة تسوإى النظام المقطعى والنظام القافوى ، ومن هنا تعمل هذه العوامل الجديدة فى كثير من الأحيان على اختيار كلمات معينة يتوافر لها ما يعين على هذا الضبط الإيقاعى فى المقاطع الصوتية ، وتعمل فى الوقت نفسه على دفع بعض العناصر إلى الصدارة وتأخير بعضها الآخر حتى تستقر القافية فى موضعها المقدر متأخية مع مثيلاتها فى القصيدة غير نائية ولا جافية ، ومتلائمة مع السياق الدلالي للقصيدة بما يئذله الشاعر من جهد فى تنظيم علاقاتها النحوية المتوافقة فى البناء التصويرى والمعطى السياقى^(٢) .

" ... إن لغة الشعر تكسر رتابة اللغة المألوفة ، وليس المقصود بهذا الكسر بالطبع كسر نظام اللغة الصرفى أو النحوى ، لأن قمة الإبداع تتمثل فى كونه إبداعاً داخل هذا النظام نفسه " (٣)

(١) الجملة فى الشعر العربى ١٣

(٢) المرجع السابق ١٤

(٣) الجملة فى الشعر العربى ١٥

وبعد هذا التقديم لتصور الجملة الشعرية يحلو لى أن أنكر رأيى فى الجملة الشعرية فى ضوء دراسة ديوان المتقب العبدى ومن خلال تحليل كامل لديوان المتقب يستهدف أمرين ،

الأول : معرفة خصائص الجملة الشعرية عامة.

الثانى : معرفة خصائص جمل المتقب العبدى ، بما يتميز به أسلوبه فى بناء الجملة عن غيره من معاصريه .

وبادئ ذي بدء ، فقد تعرضنا فيما سبق إلى بيئة الشاعر والزمان الذى عاش فيه حيث نشأ فى العصر الجاهلى ، وقد تأثر بتلك البيئة وذلك العصر وظهر ذلك فى بناء القصيدة ، حيث بدأ فى قصائده بالمقدمة الغزلية أو الوقوف على الطلل ثم وصف الناقة ، وصف الرحلة والرحالة ثم ينتهى بمدح ممدوحة أو الفخر بنفسه أو قومه ، هذا من حيث البناء الموضوعى وقد سار عليه فى كل قصائده كما سنرى فى تحليلنا لها .

أما من حيث البناء اللغوى عند المتقب فسوف نتعرض له فى الدراسة التطبيقية ؛ حيث نتناول كل قصيدة على حدة ، ثم نخرج بنتائج عامة على شعره وتراكيبه ، أما التراكيب اللغوية فى الشعر مقارنة بالنثر فسوف نحاول تعرفها من خلال هذه الدراسة .

لقد أشار سيبويه - كما ذكرت آنفاً - إلى أن لغة الشعر تختلف عن لغة النثر ؛ فأجاز للشعراء ما لا يجوز فى الكلام . يقول سيبويه (أعلم أنه يجوز فى الشعر ما لا يجوز فى الكلام من صرف ما لا ينصرف يشبهونه بما ينصرف من الأسماء ... وحذف ما لا يحذف ، يشبهونه بما قد حذف واستعمل محذوفاً ... وليس شئ يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً ، وما يجوز فى الشعر أكثر من أن أنكره لك ههنا ، لأن هذا موضع جمل وسنين ذلك

فيما تستقبل إن شاء الله " (١) لقد فتح سيبويه الباب للشعراء والنحاة بهذا الكلام فوجد من الشعراء من يؤيد رأيهم إذا خرجوا عن المؤلف في اللغة ، ووجد النحاة مجالاً للحديث غير وصف اللغة ووضع قواعدها ، فإلى جانب هذا انطلقوا في الحديث عن ما يجوز للشاعر وما لا يجوز له في الضرورات ما بين مؤيد ومعارض .

ولسو بحثنا إلى أي مدى تؤثر الضرورة الشعرية في بناء الجملة عند الشاعر ؛ لوجدنا أن الشاعر عندما ينطلق ليقول أو ينشد أو يبدع قصيدة ما ، فإنه يكون مدفوعاً بحالة من التوتر الشعورية ، سببها حالة من الانفعال (٢) أو موقف انفعالي معين ، وهو في هذا الانفعال ربما يتشابه مع الناثر ، ولكن درجة الانفعال عند الشاعر أكبر وأسرع ، كما أنه محكوم بقيود أكثر ، وهي الوزن والقافية ، وهو من اللحظة الأولى للتعبير عن انفعاله يحدد الإيقاع الذي يسير عليه علي مدي القصيدة . إذن فالشاعر محكوم بشيئين : انفعال يسيطر علي عقله ومشاعره ، وإيقاع يلتزم به يصب فيه انفعاله ؛ وهو القالب الذي يصور هذا الانفعال ، ومن هنا يعيد تغيير البناء اللغوي عن المؤلف ليتحقق له الأمران ، تعبير صحيح عما في داخله من انفعال ، وقالب شعري صحيح يلتزم فيه بوزن وقافية " فأساس التقسيم في الشعر مختلف عنه في النثر . النثر مقسم إلى جمل ، والشعر مقسم إلى أبيات الجملة هي وحدة الكلام والبيت هو وحدة الشعر . نظام النثر يحسن فيه الوقف علي آخر الجملة ، ونظام الشعر يلزم فيه الوقف علي نهاية البيت (القافية) الوقف علي نهاية الجملة قيمة دلالية تدل علي اكتمال معني الجملة ، والوقف علي قافية البيت

قيمة شعرية تدل علي اكتمال دورة وحدة الإيقاع (البيت) والبيت في الشعر وحدة إيقاع للقصيدة والجملة في النثر وحدة دلالية للكلام " (١) .

إذن فالشاعر عندما يبدأ في كتابة قصيدته يخرج من نظام لغوي إلى نظام لغوي آخر ، يختلف عن النظام المؤلف فإنه يهدم هذا النظام المؤلف للغة " ليشكل نظاماً جديداً مبتكراً ، فهو يهدم ؛ لينني ويكسر ليجمع من جديد ما كسره ، ويعيد تركيبه بطريقة خاصة وهذا العمل مع انحرافه عن سنن لغة النثر مقبول لأن الشعر يجوز فيه ما لا يجوز في النثر " إن الشعر يكسر البناء المنطقي للجملة فيقف علي غير مواضع الوقوف ، ويفصل بين أجزاء الجملة بعضها و بعض ، ويشعث كثيراً من هذه الأجزاء ، ويكون هذا مقبولاً فيه ، لأنه فصل وتشعيت في مقابل غاية فنية ، وتحطيم يرمي إلي بناء آخر ، فهو هدم من أجل البناء الشعري ، وكسر من أجل التركيب الفني " (٢)

" وليس معني هذا أن الشعر يلغي نظام الجملة ، فهذا مما لا يتصور بحال ، لأن إلغاء نظام الجملة إلغاء للكلام بعامه ، ولكن الجملة فيه لا يكون لها ذلك الاستقلال الصارم الذي تحظى به في النثر ، وتتوزع أجزاؤها في الشعر علي أكثر من بيت واحد أحياناً " (٣) وهذا ما نجده في الشعر بعامه كما يقول جون كوين (إذا وجد صراع بين البحر والتركيب فإن البحر دائماً هو الذي ينتصر ، وينبغي أن تخضع الجملة لمتطلباته ، وكل بيت بلا استثناء تعقبه وقفة طويلة إلي حد ما " (٤) إن الجملة تنكسر علي حساب الوزن ،

(١) جملة في الشعر العربي ٢٨ .

(٢) المرجع السابق ٢٦ .

(٣) المرجع السابق ٢٨ .

(٤) بناء لغة الشعر ٧٣ .

(١) سيبويه ١ / ٢٦ ، ٢٢ .

(٢) راجع كتابي اللغة الانفعالية .

وتتخلى عن مألوف استعمالها في النثر، حتى في طريقة الوقف التي تخضع هي الأخرى لمتطلبات الوزن، لكن هذا الخضوع للوزن لا يلغي البناء الصحيح للجملة، ليناسب الوزن "إن الوزن كما هو معروف يدخل الكلمات في تنظيم مقطعي معين، وهذا يستدعي - بطبيعة الحال - الكلمات التي تناسب هذا التنظيم، كما أن الوزن يعي في أجزاء الجملة، فيدفع بعضها في المقدمة، ويؤخذ بعضها ويرتب بينها بطريقة خاصة حتى تأتي القافية مستقرة في موضعها المقدر فتمثل فاصلاً صوتياً أو سكتة في توالي النطق وتتابعه تهيئة لبيت جديد أو - إن شئنا - لدائرة مقطعية جديدة تعرف بوحدة الإيقاع القصيدة" (١).

والجملة بأركانها المختلفة (مبتدأ وخبر أو فعل وفاعل) تخضع لوحدة الإيقاع فتغير من ترتيبها بتقديم وتأخير وحذف خضوعاً لهذه الوحدة الإيقاعية فمن الممكن أن يكون المبتدأ في البيت الأول والخبر في البيت الثاني أو الثالث، وهناك ثلاثة أبيات من شعر الأعشى قام د. حماسة بتحليلهم تركيبياً، قد أوضح إلي أي مدى يؤثر الإيقاع في تركيب الجملة أحب أن أورد هذه الأبيات مع تحليله لهم، "يقول الأعشى":

وليل، يقول القوم منه ظلماته : سواء بصيرات العيون وعورها
كان لنا منه بيوتاً حصينة مسوخ أعاليها وساج كسورها
تجاوزته حتى مضى ملهمة ولاح من الشمس المضيئة نورها (٢)

نجد هنا ثلاث وحدات إيقاعية، أي: ثلاثة أبيات، كل بيت منها وحدة إيقاعية مستقلة، ولكن الأبيات الثلاثة (جملة) واحدة، جاء صدرها

(١) الجملة في الشعر العربي ٣٨.

(٢) نون الأعشى ٦٨ (المؤسسة العربية للطباعة والنشر بيروت).

وهو المبتدأ في أول هذه الأبيات (وليل) وجاء خبرها في البيت الأخير، (تجاوزته...) وتخلل ذلك جملتان نعتيتان "يقول القوم من ظلماته: سواء بصيرات العيون وعورها"، وكان لنا منه بيوتاً حصينة "وكل جملة من هاتين تضمنت في داخلها جملاً آخرى، فالأولى: تضمنت جملة مقول القول (سواء بصيرات العيون وعورها)، والثانية: تضمنت جملتين نعتيتين لاسم كان (بيوتاً) هما (مسوخ أعاليها)، (ساج كسورها) .

وقد انعكس الترتيب في هذه الجمل الفرعية الثلاث بحيث جاء المبتدأ فيها تالياً للخبر، كما أن الجملة المعطوفة علي الجملة الغائية (ولاح من الشمس المضيئة نورها) قد تصرف فيها الترتيب علي هذا النحو حتى تتواءم مع البيتين السابقين وبقيّة أبيات القصيدة، إن الجملة النثرية كانت تكفي في مثل هذه الحالة بأن تقول (ولاح نور الشمس)، لكن التصرف الشعري في هذا الموضع أخر كلمة نور، وأضافها إلي ضمير الشمس التي قدمها مجرورة بـ من ونعتها بالمضيئة حتى يتوصل إلي كلمة (نورها) مرفوعة في موضعها، واختار كلمة (نور) علي غيرها لمكان الراء واو المد قبلها. والمستمع لهذه الأبيات لا ينكر هذا التثقيب، ولكنه يتوقعه، ويبحث فيه عن هذا التحطيم لمألوف النثر في سبيل هذا البناء الجديد، وهو يلقي السمع إلي الوقفات الأخيرة (وعورها - كسورها - نورها) التي يتفق فيها المقطعان الأخيران تماماً والجزء البارز من المقطع الذي قبلهما، ولو أراد الشاعر أن يعبر عن هذا المعنى نفسه في وزن آخر غير بحر الطويل لاختلقت بالقطع المفردات والتراكيب واختلفت جزئيات المعنى ضرورة (١).

(١) المرجع السابق ٤٠.

ولو قمنا بدراسة نتائج تحليل د. حماسة لهذه الأبيات لمعرفة ما حدث للجملة نتيجة للضرورة الشعرية نجد أنه قد تم :

١- المبادعة بين المبتدأ والخبر ، فالمبتدأ في البيت الأول والخبر في البيت الثالث .

٢- حشو ما بين المبتدأ والخبر بالجمال الوصفية .

٣- التقديم والتأخير احتل مكانة كبيرة في الجمل الفرعية حيث جاء المبتدأ تالياً للخبر .

٤- تقديم الجار والمجرور والنعت علي الفاعل كما في هذه الجملة (لاح من الشمس المضيئة نورها) .

٥- اختيار ألفاظ بعينها مثل كلمة (نور) وتأخيرها في الجملة ليصح الوزن والقافية إذن فالوزن والقافية أو الإيقاع غيّر وبدل في الجملة وفي بعض كلماتها ولكنها في نفس الحقل الدلالي .

إن الشاعر في سبيل التعبير عن انفعاله يقع في صراع بين قيود الوزن والقافية وقواعد التركيب ، وكما ذكر (جون كدين) فإن الشاعر حين يريد انقاذ البحر ، فلا بد من التضحية بالتركيب ، وربما كان الهدف الغامض الذي يتبعه الشعر هو فكرة ترابط التركيب ^(١) وكما قال د. حماسة " تصبح الضحية التي تقدمها طائعين علي منبح الشعر هو الجملة بحدودها المنطقية ، ولا تؤدي القصيدة دورها إلا علي النحو الذي تختاره ، وليس في الوسع استخلاص معناها بعيداً عن هذا التشكيل اللغوي الخاص كما تستخرج البندقة من قشرتها وتحمل وحدها ^(٢) " .

(١) بناء لغة الشعر ٧٤ .

(٢) الجملة في الشعر العربي ٤٧ .

ولهذه الأسباب " لا يمكن التنبؤ بما سيسلكه الشاعر في بناء الجملة في القصيدة ، لأن هذا الجانب هو ممكن الإبداع ، ولهذا رأي د. حماسة أنه يجب " دراسة كل قصيدة علي حدة واستخراج خصائص الجملة فيها ورصد ظواهرها الأسلوبية التي تشيع في استعمالها " ^(١)

هذا ما فعلناه مع المتعب العبدى حيث قمت بدراسة كل قصيدة علي حدة لاستخراج خصائص الجملة فيها ، وقد عاد فنذكر هذا الرأي مرة أخرى قائلاً " والسبيل الصحيحة لتعرف خصائص الجملة في الشعر - فيما أرى - أن تدرس قصائد كل شاعر في مرحلة محددة ، قصيدة قصيدة مع وعي كامل بالمستغير والثابت في هذه الدراسة ، الثابت هو النظام النحوي ، والمتغير هو المفردات التي تشغل وظائف هذا النظام ، وهناك تفاعل بين الوظائف النحوية والمفردات التي تشغلها بحيث يؤثر كل جانب في الآخر ، فالكلمة نفسها عندما تكون فاعلاً غيرها عندما تكون مفعولاً ، والدلالة تختلف في المفردة الواحدة باختلاف وظيفتها " ^(٢) إلا أنه عاد وحذر من المغالاة في تعميم الأحكام النحوية علي الشعر ، يقول " فلا يسوغ لنا القول مثلاً إن ظاهرة (الحذف) من خصائص الشعر أو علي الأقل تكثر فيه ، لأن العبارات النثرية التي يوجد فيها (الحذف) أيضاً كثيرة " ^(٣)

إذن ما هو الحل أو ما هو العمل في حالة البحث عن خصائص هذه القصيدة يقول د. حماسة : " لكن الذي علينا في هذه الحالة أن ندرس خصائص التركيب في قصيدة بذاتها ، ونرى كيف عملت هذه الخصائص

(١) المرجع السابق ٤٩ .

(٢) المرجع السابق ٦١ .

(٣) المرجع السابق ٦١ .

النحوية والصرفية والصوتية علي تشكيل هذه البنية ، وساعدت علي تكوين رؤيتها الشعرية الخاصة دون أن تتورط في تعميم هذه الأحكام علي الشاعر نفسه أو علي شعراء عصره إلا إذا تمت الدراسة علي كل شعره بالأسلوب نفسه وعلي كل شعراء عصره بالطريقة نفسها وأيدت المقارنات صدق الحكم الذي يريد إطلاقه ... إن كل قصيدة لها خصائصها التركيبية الخاصة بها التي تتفاعل داخلها ، وعلينا أن نتنبه لهذه الخصائص في داخل القصيدة ، ولا يكون البحث عن شخصية الجملة في القصيدة إلا وسيلة لمحاولة فهمها علي المستوي التركيبي ، ولا يقل المستوي الصرفي والمعجمي والصوتي أهمية عن المستوي التركيبي باعتبار كل هذه وسائل ضرورية لبناء الجملة " (١)

ولكنه في نهاية تحليله التركيبي لقصائد من الشعر القديم والشعر الحر يصدمننا بخيبة أمل في الوصول إلي خصائص محددة للجملة في الشعر يقول د. حماسة " إن هذا الرصد السريع الكاشف عن خيرة وتمرس بالشعر العربي القديم للبناء النحوي للجملة فيه صحيح كل الصحة ، ولكنه لا يمكننا القول بأن هذه الأبنية التركيبية لا تأتي إلا في الشعر فحسب ، ولا يمكننا القول أيضاً بشأن علي الشعراء بأن يتبعوها فهذا بالطبع غير وارد مطلقاً ، بل هذا وصف مجرد لما يكثر في الشعر القديم ولا يمكن حصره " (٢)

إن ما يمكن أن نفعله في الدراسة التحليلية لتراكيب الشعر الذي نهدف منه الوصول لخصائص الجملة في الشعر بعامة ، وخصائص الشعر عند المتقرب أن نسير علي منهج د. حماسة من تحليل كل قصيدة علي حدة بحثاً

(١) الجملة في الشعر العربي ٦١.

(٢) المرجع السابق ٨٨ .

عن الخصائص التراكيبية لكل قصيدة ، ثم نجمع ما تشابه منها واختلاف مقارنة بالجملة في النثر ، ثم استخلاص ما تميز به شعر المتقرب عن غيره .

الفصل الثاني
دراسة تطبيقية
لشعر المثقب العبدى

القصيدة الأولى

مِنْ نَهْلَةٍ فِي الْيَوْمِ أَوْفَى عَدٍ
 يُمْنَعُ شُرْبِي لَسَقَتِي يَدِي
 إِلَّا بِمَا شِئْنَا وَلَمْ يُوَجِدِ
 كُلَّ صَبَاحٍ آخِرَ الْمُسْنَدِ
 سَبْعُونَ قِنطَاراً مِنَ الْعَسَجِدِ
 لَغَوُوا وَغَرَضُ الْمَائَةِ الْجَلَمَدِ
 إِذْ أَنَا بَيْنَ الْحَلِّ وَالْأَوْتِدِ
 مُعْجَمَةِ الْحَارِكِ وَالْمَوْقِدِ
 حَتَّى بِالْمَرْوَدِ وَالْمُخَصَّدِ
 نَاوِي كُرَاسِ الْفَنَنِ الْمُؤَيَّدِ
 مُكْرِيَةِ أَرْسَاعِهَا جَلَمَدِ
 ثُمَّ كَرَكَنِ الْخَجَرِ الْأَصْلَدِ
 حَيَزَ وَمِهَا فَوْقَ حَصَى الْفَرَقْدِ
 تَنْدِبَةٌ رَافِعَةٌ الْمَجْلَدِ
 مِنْ بَعْدِ شَأْوَى لَيْلِهَا الْأَبْعَدِ
 مُنْفَهَقِ الْفَقْرِ كَالْبُرْجُودِ
 تَسْلُ مِنْ مِثْلَاتِهَا وَالْيَدِ
 إِذَا الْمَهَارَى خَوَّدَتْ فِي الْبَدِ
 فِي بَاطِنِ الْوَادِي وَفِي الْقَرْدِ
 يَمْسُدُهُ الْوَابِلُ وَلَيْسَ سَدِ
 أَكْرَعُهُ بِالزَّمْعِ الْأَسْوَدِ

هَلْ عِنْدَ غَانٍ لِقَوَادِ صَدِ
 يَجْرِي بِهَا الْجَاوُونَ عَنِّي وَلَوْ
 قَالَتْ : أَلَا لَا يُشْتَرَى ذَاكُمْ
 إِلَّا بِبَذَرِي ذَهَبٍ خَالِصِ
 مِنْ مَالٍ مَنْ يَجْبِي وَيُجْبِي لَهُ
 أَوْ مَائَةٍ تُجْعَلُ أَوْلَادُهَا
 إِذْ لَمْ أَجِدْ حَبْلًا لَهُ مِرَّةٌ
 حَتَّى تُسْلُوفِيَتْ بِأَلْكِيَةٍ
 تُعْطِيكَ مَسْأَلًا حَسَنًا مِرَّةً
 يُنْبِي تَجَالِيْدِي وَأَفْتَادُهَا
 عِرْقَاءَ وَجْهَاءَ جُمَالِيَةٍ
 تَسْمِي بِنَهَاضٍ إِلَى حَارِكِ
 كَأَنَّمَا أَوْبَ يَذِيهَا إِلَى
 نُوحِ ابْنَةِ الْجَوْنِ عَلَى هَالِكِ
 كَلَفَتْهَا تَهْجِيرُ دَاوُودَ
 فِي لَاحِبٍ تَعْرِفُ جَنَانَهُ
 تَكَادُ إِذْ حُرَّكَ مِخْدَافُهَا
 لَا يَرْفَعُ السُّوْطَ لَهَا رَاكِبُ
 تَسْمَعُ تَعْرِفًا لَهُ رَنَّةً
 كَأَنَّمَا أَسْفَعُ ذُو جُدَّةِ
 مُلَمَعُ الْخَدِينِ قَدْ أُرِيدَتْ

فَأَتَمَّ بِسُلْطَانِهِ فِي رَفْعِ
بُصْبُخِ اللِّسَانِ اسْمَاعِيلَ
فَنَجَّبَ الْقَلْبُ وَمَارَتْ بِهِ
ضَمُّ صِمَاخِيهِ لِنُكْرِيَةٍ
وَأَنْتَصَبَ الْقَلْبُ لِنَقْصِيمِهِ
يَتَّبَعُهُ فِي إِثْرِهِ وَاصِلٌ
يُنْخَسِرُ الْغَمْرَةُ عَنْهُ كَمَا
فِي بِلَادَةِ تَعْرِفَ جِنَانِهَا
فَظَاطَ إِلَى الْعُلْيَا إِلَى الْمُنْتَهَى
فَذَاكَمُ شَبِيهَتُهُ نَاقَتِي
بِالْمَرْبِاءِ الْمَرْهُوبِ أَعْلَامُهُ
لَمَّا رَأَى فَالِيهِ مَا عِنْدَهُ
كَالْأَجْدَلِ الطَّالِبِ رَهْوِ الْقَطَا
يَجْمَعُ فِي الْوَكْرِ وَزَيْمًا كَمَا

مِنْ رَفْعِ رُفْقِ سِلَابِ الْمُنَادِ
إِسْمَاعِيلَ الدَّاشِدَ لِلْمُنْشِدِ
مَوْزِ عَصَافِيرِ حَشَى الْمَرْعِدِ
مِنْ خَشْيَةِ الْقَانَصِ وَالْمُؤْمِدِ
أَمْرًا فَرِيقَيْنِ وَلَمْ يَبْلُغْ
مِثْلُ رِشَاءِ الْخُلْبِ الْأَجْرِدِ
يُنْخَسِرُ النَجْمُ عَنْ الْفَرْقِدِ
فِيهَا خَنَاطِيلُ مِنَ الرُّودِ
مُسْتَعْرِضُ الْمَغْرِبِ لَمْ يَغْضُدِ
مُرْتَجِلًا فِيهَا وَلَمْ أَغْدِ
بِالْمُفْرَعِ الْكَاسِيَةِ الْأَكْبَدِ
أَعْجَبَ ذَا الرُّوحَةِ وَالْمُعْتَدِ
مُسْتَشْطًا فِي الْعُنُقِ الْأَصِيدِ
يَجْمَعُ ذَوَا الْوَقْضَةِ فِي الْمِرْوَدِ (١)

إننا أمام فنان يرسم بألفاظه لوحات أبدع في وصفها وتصويرها، ولهذا
يجب أن تدرس كل وحدة مستقلة داخل مجموع اللوحات التي تتشكل منها
القصيدة، والتي تمثل كل لوحة منهم ركناً من أركان البناء الفني، والتي يجب ألا
تفصل عن أختها، حتى لا يختل البناء الفني.

وهذه القصيدة كاملة تحتوي على لوحتين : الأولى عبارة عن مقدمة
غزلية، والثانية وصف الناقة، واللوح الأولى: تبدأ من البيت الأول حتى البيت
السابع ، يصف في هذه الأبيات شربة ماء من الحبيبة، وقد جاءت هذه اللوحة

(١) الديوان ١٠ - ٥٦

هي جملة اسمية استهلامية هي (هل نلذذ من الفؤاد مسد من نهلة..) تولدت منها
جمل أخرى، وهذه الجمل الجديدة هي صفات للمبتدأ (شربة)

فالجمل الوصفية الأولى للشربة: (يجرى بها الجازون عني) جملة فعلية
وصف للمبتدأ ، والجملة الثانية متعلقة بسابقتها رغم أنها جملة شرطية (ولو
يمنع شربي لسقتني يدى) (١)

الجملة الثالثة: حوار حول المبتدأ (شربة ماء من الحبيبة) ، وهو ثمن هذه
الشربة.

وتأتى منها جمل وهي:

قالت: ألا لا يشتري ذاكم إلا بما شئنا ، ولم يجد، إلا يبدرى ذهب خالص
كل صباح آخر المسند، من مال من يجنى، ويجبى له سيعون قنطاراً من العسجد
أو مائة، يجعل أولادها لغواً، وعرض المائة الجلمد.

الجملة الرابعة: وصف لحالة الشاعر وقت هذا الحوار، فلحظة أن كانت
تعرض الحبيبة ثمن هذه الشربة كان هو بين مكانين مخيفين ، لا يجد جواراً
يسمح له بأن ينتقل بين القياتل " إذا لم أجد حبلاً له مرّة، إذ أنا بين الخل والأويد "

لو نظرنا إلى الجملة الثالثة لوجدنا أنها ركبت بطريقة غريبة حيث تقوم
على الوصف التوليدى، فنجد بعد الفعل قالت جملة مقول القول جملة استثنائية
وهو استثناء للقصر ، وبعد أن ذكر الفعل، ثم المستثنى منه، وأداة الاستثناء (إلا)
انطلق في ذكر المستثنى بل عدة استثناءات ، وهي مركبة من: المستثنى +
صفته (جملة - شبه جملة - مفرد) وهي كالآتي:

المستثنى الأول: ١- بما شئنا + وصف له (ولم يجد) جملة فعلية

(١) ونكر ثعلب في قواعد الشعر ص ٤٩-٥٢ عن هذا البيت " وقال في لطافة المعنى/ وهو الدلالة
بالتعريض على التصريح كقول المتنبي العبدى: يجرى به الجازون ... ويعنى سيفه "

المستثنى الثاني: ٢- بيدرى ذهب + صفة له (خالص) مفردة + وصف لصاحب البدرين (من مال من يجبى ويُجبى له سبعون قنطار من العسجد) في جملتين فعليتين

المستثنى الثالث: ٣- أو مائة + صفة لها (تجعل أولادها لغواً) جملة فعلية + صفة أخرى للمائة (وَعَرْضُ المائة الجلمذ) جملة اسمية. والغرض من كل الاستثناءات القصير.

وكل مستثنى مما سبق يولد منه جملة أو جملتين صفة لهذا المستثنى، يضاف إلى ذلك كل من الجار والمجرور والمضاف إليه والتمييز والوصف المفرد والاسم الموصول وجملة الصلة وكلهم جميعاً يؤلفون لهدف واحد هو الوصف نحو:

١- الجار والمجرور: من العسجد - بيدرى - من مال.

٢- المضاف إليه: بيدرى ذهب - آخر المسند - عَرْضُ المائة - كل صباح.

٣- الوصف المفرد: بيدرى ذهب خالص

٤- التمييز: قنطاراً - لغواً

٥- الاسم الموصول وجملة الصلة: بما شئتَا - مَنْ يَجْبَى - وَتَجْبَى له.

يضاف إلى هذا ميله في هذه اللوحة إلى الفعل المبني للمجهول (يُشْتَرَى - يُمنع - يُوجد - يُجبى - تُجعل) وهو عدد يفوق عدد الأفعال المبنية للمعلوم في اللوحة كلها وهي: (يجزى - سقتنى - قالت - يجبى) ربما كان هذا الميل للأفعال المبنية للمجهول تعبيراً عن صعوبة تحقيق هذه الصفة.

ثم يأتي البيت الأخير في هذه اللوحة ليوضح موقعه منها ، يقول المرصفي في شرح هذا البيت: (والخل بفتح الخاء والأويد موضعاً مخيفان يريد: قالت: ألا

تشتري تلك النهلة إلا بما طلبت. وقت لم أجد عهداً وثيقاً أجوز به من قبيلة إلى قبيلة وأنا بيت هذين الموضعين^(١)

وقد عبر عن ذلك بـ (إذ) مرتين، الأولى: " إذ لم أجد حبلاً له مرة، وهي مكونة من: إذ + لم + جملة فعلية (فعل + فاعل + مفعول "جملة اسمية صفة للمفعول") والثانية مكونة من : إذ + جملة اسمية

أثر الوزن والقافية على تراكيب الألفاظ واختيارها:

لقد أثر الوزن والقافية على تكوين الجملة حيث:

١- التقديم والتأخير: حيث قدم المفعول على الفاعل كما في (لو يمنع شربي لسقتنى يدى) وكذلك تقديم الخبر على المبتدأ في قوله (هل عند غان القواد صد من نهلة في اليوم أو في غد.

٢- لم يستطع الشاعر أن يلتزم بالقافية، بل حدث إقواء حيث رفع الجلمذ مخالفاً القافية المكسورة، خاضعاً لقواعد اللغة.

٣- تغيير كلمة (بدره إلى (بدر) ثم شاتها^(٢) تحت تأثير الوزن، وكذلك كنى عن المرأة بقوله (غان) أراد غانية فرخم^(٣)

وأخيراً كان ترتيب الوصف يسير على منهج واحد ؛ وهو البدء بالوصف المفرد ثم شبه الجملة ثم الوصف الجملة نحو: هل عند غان لقواد صد (وصف مفرد)، من نهلة في اليوم أو في غد (وصف شبه جملة، يجزى بها الجازون عنى (وصف جملة فعلية).

(١) رغبة الأمل ٥٧/٢.

(٢) الديوان ١٢.

(٣) الديوان ١١.

وهذا الأسلوب نجده يتكرر في بديري ذهب خالص (وصف مفرد) كل صباح (وصف شبه جملة)، من مال من يجبى ويجبى له .. (وصف جملة فعلية).

إن أسلوب المتنّب يتميز بخاصية (الوصف التوليدي) الذي يسير على الترتيب السابق في العرض، أو قل في تدرج الفكرة، فهو يبدأ بالبحث عن نهلة أو شربة في جملة استفهامية، ثم يصف هذه الشربة، ثم يقيم حواراً مع الحبيبة عن ثمن هذه الشربة، ثم يصف أموال من يمتلك ثمن هذه الشربة، ثم يصف نفسه وحاله لحظة أن طلبت الحبيبة هذا الثمن، فالرجل يخرج بنا من وصف إلى وصف في سلسلة طويلة، تبدأ من الوصف المفرد إلى شبه الجملة ثم الوصف الجملة لقد رسم لنا لوحة متكاملة أو صورة جلية للشربة أو النهلة، وظف لها كل تراكيب السلغة، يختار منها ما يناسب هذا الوزن وتلك القافية وخاض صراعاً بينها (اللغة والإيقاع) خسر من خسر وريح من ربح منهما :

اللوحة الثانية: " وصف الناقة".

وهي تبدأ من البيت الثامن حتى نهاية القصيدة لقد أبدع الشاعر في وصف ناقته، فجمع لها كل ما تمتدح به ناقة أو حيوان من صفات.

إن أول ما يلفت الانتباه في هذه اللوحة هو ربطها بما سبق، أي اللوحة السابقة حيث يبدأ بكلمة (حتى) فهو في البيت السابق كان في حيرة لا يجد ما يوصله للمحبوبة فهو بين الخل والأويد إذا به يتدرك بهذه الناقة التي سيصفها فحتى هنا لانتهاه الغاية^(١) بمعنى إلى، ثم يصفها بالمنهج المعروف، ولكنه يطيل في هذا الوصف ما بين وصف جسدي إلى وصف حركي، بل وصف للطريق الذي تسير عليه وتأثيرها على هذا الطريق وعلى راكبها، وهو ينوع في هذا الوصف ما بين وصف مفرد إلى جملة إلى شبه جملة.

(١) انظر الديوان ٢١ (حتى غاية لقوله: (إذا لم أجد) يريد: لم أجد حتى تولفت بكية).

إن هذه اللوحة مكونة من جملة واحدة أيضاً؛ هي جملة فعلية مكونة من فعل + نائب فاعل + مفعول به (تولفت بكية)، ثم تنطلق باقي الأبيات في وصف لهذا المفعول. (لكية) كثيرة اللحم، ولو قمنا بتحويل هذا الوصف إلى تراكيب مستقلة لقلنا: هي معجمة الحاراك والموقد - تعطيك مشياً حسناً مرة - حنك بالمرود والمخصد - ينبي تجاليدى وأقنادها ناي - كراس الفدن المؤيد - عرفاء - وجناء - جمالية - مكربة أرساغها - جلد - تمي بنهاض إلى حارك ثم - كركن الحجر الأصلا - (كأنما أوب يديها إلى حيزومها - فوق حصي القفد - نوح ابنة الجون على هالك - تند به رافعة المجلد)

هذه الجمل هي صفات لتلك الناقة، تنوع الوصف فيها ما بين الوصف المفرد والجملة وشبه الجملة، وقد ربط بين هذا الصفات وكذلك الجمل الوصفية بروابط معنوية ومادية وكأنه يقول: لا تتحقق هذه الصفة له إلا بشرط كذا. فهي لا تعطيك مشياً حسناً إلا إذا قمت ببحثها بالمرود والمخصد. فهو رابط معنوي بين الجملتين تعطيك... وحنك... ثم يأتي التشبيه المادي بالكاف أي الوصف بالكاف في موضعين تنبي .. وتسمى، وبكان في موضع واحد هو كأنما أوب يديها .. نوح ابنة الجون، ثم وصف جملة فعلية لابنة الجون، تندبة رافعة المجلد .

الوصف بالمجروح: حيث عدّ الفعل تولفت للمفعول بالجار فهو يقول : تُولُوفِتْ بَلَكِيَّةَ (وهو وصف للناقة بأنها كثيرة اللحم) ثم يأتي بصفات مفردة كثيرة مجرورة تابعة لكلمة لكية في بيت كامل وهو: عرفاء - وجناء - جمالية - مكربة أرساغها - جلد، خمس صفات تابعة للكية .

وإذا نظرنا إلى هذه الجمل الوصفية نجد أنه يميل إلى وضع الصفة في صورة حركية بوصفها في جملة فعلية، وذلك إذا حولنا هذه الجمل إلى صفة مفردة.

ونحو: ١- صفة أنها ذات مشى حسن يقول: تعطيك مشياً حسناً مرةً حتك بالمرود والمحصد.

٢- صفة أنها قوية سمينة، يقول: يُنبى تجاليدى وأقنادها ناور كراس الفن المؤيد.

٣- صفة أنها لها عنق كركن الحجر، يقول: تنمى بنهاض إلى الحارك ثم كركن الحجر الأصلد.

٤- صفة السرعة عندها: كأنما أوب ينيها إلى حيز ومها فوق حصى القندف نوح ابنة الجون..

فقد استخدم الأفعال (تعطى - ينبى - تنمى ...) ليعبر عن مشيها وسرعتها وقوتها وسمنتها وكله وصف لبنيتها (أى جسم الناقة)، يعاونه إلى جانب تلك الأفعال مجموعة من المجزورات، والظروف (فوق حصى القندف) إلى جانب الوصف التوليدى حيث يخرج من وصف سرعتها والتظام يديها بالحصى بنوح ابنة الجون إلى جملة فعلية تصف ابنة الجون، وهى (تنديه رافعة المجلد) . ينتقل الشاعر في وصفه للناقة إلى جزئية جديدة، وهى كيفية تأديتها للمهمة التى كلفها بها ، متعرضاً في وسط ذلك لوصف الطريق ووصف الناقة وما يشبهها من الحيوانات، لقد كانت الأبيات السابقة من الثامن حتى الرابع عشر تمثل جملة واحدة فعلية مكونة من فعل + نائب فاعل + مفعول، ثم جمل هى وصف لهذا المفعول في خمس جمل، ثم بدأ في وصف تأديتها لمهمتها في جملة فعلية أيضاً، وهنا يسير خط امتداد الجملة في جهة أخرى، فقد كان امتداد الجملة فيما سبق من جهة المفعول - كما رأينا آنفاً - فيقول: كلفته تهجير داوية (الفلاة الواسعة)^(١)، من بعد شأوي ليلها الأبعد / في لا حب تعزف جناؤه / منفهق الفقر كالبرجد / تكاد إذ حرك مجدافها تنسل من مثنتها واليد / لا يرفع السوط لها راكب ..

فنجد الجملة الأولى مكونة من (فعل + فاعل + مفعول أول + مفعول ثان + مضاف إليه + جار ومجرور + جار ومجرور + جملة صفة للمجرور فعلية + صفة مفردة للمجرور + جار ومجرور صفة أخرى للمجرور) فنلاحظ أن امتداد الجملة جاء من جهة الجار والمجرور الذى أتبع بعده صفات له: مفردة، وجملة، وشبه جملة.

ثم يعود ليصف المفعول الأول لهذه الجملة أثناء تأديتها لمهمتها التى كلفها بها تهجير داوية) في جملة (كاد + معموليها ..) وفي جملة أخرى (لا يرفع السوط لها راكب ..) بل يستمر في ذكر صفات هذه الناقة مشبهاً لها بالثور الوحشى (أسفع) ثم يغرق في هذا الوصف حتى يفيق على عبارة غريبة وهى (فذاكم شبهته ناقى) أى انتبه أيها السامع إن تلك الصفات ليست صفات الناقة ، بل صفات الثور وأن ناقى تشببه فقط.

ولو نظرنا إلى هذه الجمل التى هى مجموعة صفات لتلك الناقة نجد جملاً في أشكال مختلفة:

١- إقحام إن الشرطية بين كاد ومعموليها (تكاد^(١)) إن حرك مجدافها تنسل من مثنتها واليد) ، ولهذا العمل دلالة، وهى إظهار أن هذا الحدث (تنسل) مقرون بشرط هو الفعل (حرك) مما يوضح دقة الوصف عنده، وقد قام بهذا في البيت الذى يليه، حيث جعل الفعل (لا يرفع) مقروناً بشرط هو (تخويد المهارى)، أو كما قال: إذا المهارى خودت في البد.

٢- استخدام كإن للتشبيه ثم تكرارها، ولكن بصور مختلفة، فهى في الحالة الأولى لتشبيه الناقة بالثور الوحشى (كأنها أسفع) ثم يكررها كأن بعد قليل ولكن لتشبيه الثور بالمرأة التى تنظر في برفع، يريد أن وجهه أبيض وعينه

(١) فى رواية الديوان (إذ) ٣٣ وفى الصحاح (١٣٣٦) حذف وجمهرة اللغة (٧٢/٢) ٢٨٧ إن وكذلك مجمل اللغة مادة (جذف)

سوداوان، ولهذا يمكننا القول إنه يولد في الوصف هنا حيث يخرج من تشبيه الناقة بالثور إلى تشبيه الثور بالمرأة.

٣- الاهتمام بجزئيات الصورة: فكما رأينا أنه جعل الحدث مقروناً بالشرط نحو تكاد إن حرك... لا يرفع السوط... إذا... كذلك جعل كل من جملة الصفة، والجار والمجرور والجملة الفعلية والمضاف إليه وسائل لتوضيح جزئيات الصورة، فالفعل (تسمع) له مفعول هو (تعزافاً)، يدركه بجملة اسمية صفة للمفعول (له رنة)، ثم يستخدم الجار والمجرور لتحديد موضع الصوت (في باطن الوادي وفي القرد) وهذا يمثل خلفيات الصورة، لأن هذا الصوت لا يكون له صفة القوة أى صدى الصوت إلا في الفراغ الكبير (باطن الوادي)، وكذلك هذا الثور يتحرى الشاعر الدقة في وصفه بالمضاف إليه (نو جُدَّة = حُطَّة في ظهره)، ثم تأتي جملة فعلية (يَمَسُدُ) الويل وويل سد) أى أنه أكل ما نبت بهذا الويل فمسد عليه).

أيضاً ينقلنا من الرأس إلى القدم في وصف جميل لهما في جملتين الأولى اسمية حذف المبتدأ فيها والثانية فعلية فهو (ملمغ الخدين) أى في وجهه بقعة سوداء ذات لمع، ثم ينقلنا في سرعة إلى قدمه (قد أردفت أكرعه) ما دون الكعب (بالزمع الأسود) فهو مهتم بأول شيء في الثور إلى آخر جزئية فيه، وهي الشعر الذى خلف الظلف.

٤- الوصف التصويري: لا يكتفى الشاعر بوصف جزئيات جسم الثور، بل يأتي ليصف شيئاً في وجهه ولكن من خلال صورة أخرى لمرأة تنظر من خلال برقع، يريد أن وجهه أبيض وعينه سوداوان، فيقول: كأنما ينظر في برقع ولا ينظر من برقع إلا المرأة، ثم يدركنا بجزئيات الصورة التى تنبها أنه إنما يتحدث عن ثور وليس عن امرأة، بالجر والظرف (من تحت روق) قرن سلب المزود (أى طرف قرنه)، إذن فهو يصور جزئية ثابتة بصورة

متحركة، وهي صورة المرأة التى تنظر من البرقع، ثم يأتي الانحراف أو العدول ليوضح الصورة حيث يعدل عن وصف المرأة إلى وصف الثور، وهي صورة متكررة عنده سنراها فيما سيأتى من قصائد.

ثانياً: تصوير عن طريق المفعول المطلق، فهو يصور استماع وإنصات الثور لما حوله من أصوات استماع الناشد للمنشد، فهو يستخدم الفعل (يصيح) ليصور الثور، ويستخدم المفعول المطلق منه (إصاخة) ليصور استماع الناشد للمنشد يقول

يصيح للنبأ أسماحه إصاخة الناشد للمنشد

ويكرر هذا التصوير بالمفعول المطلق مرة أخرى في البيت الذى يليه قائلاً (مارت به مور عصافير حشى المرعد) وهو مثل يقال: طارت عصافير رأسه من القزع، أى مارت مور^(١) أو ثالثاً: تكرار التعليل للشيء للسبب الواحد، فاستخدام الفعل (صم) وجاء له بتعليلين:

١- لنكرية (أى صوت منكر) ٢- من خشية القانص والمؤسد) أى أنه أنكر صوت خشية أن يكون صوت الصائد أو كلابه. فالبيت ضمّ جملة واحدة فعلياً (ضم) ثم المفعول وتعليلين

مثال للبيت الوصفى: يريد الشاعر أن يصف الغبار الذى يتبع الثور فقال:

يتبعه في إثره واصل مثل رشاء الخلب الأجرد

(١) ونكر هذا المثل ابن سلمه في الفاخر قال (قولهم: صاغت عصافير بطنه، إذا جاع قال الأصمعي: العصافير الأمعاء. قال المتنبي العدي:

فخب القلب ومارت به مور عصافير حشى المرعد

مارت به أى اضطربت به، يعنى أنه يقول: سمعت حشاً اضطربت منه، الفاخر ١٣٠

يولد من وصف الناقاة بالفرس وصفها بالصقر ثم يولد من الأخير وصفه بالراعى.

وفي البيان والتبيين يقول الجاحظ "وقال المقب العبدى في استماع الثور وتوجهه وجتمع باله إذا أحس بشئ من أسباب القانص ونكر ناقه.

- | | |
|--------------------|-----------------------------------|
| كانها أسفع ذو جُدة | يضمه القفر وليل مد ^(١) |
| كانما ينظر من برقع | من تحت ورق سلب المذود |
| يصيح للنبأ أسماعه | إصاخة الناقد للمشد |
| ويجس السمع لنكراته | من خشية القانص والمؤسد |
- أسلوب المقب في رسم لوحته:**
- ١- بدأ المقب في وصف ناقته وصفاً جسدياً (أكية معجمة الحاركة..)
 - ٢- ثم وصفاً حركياً وهي تسير فوق الحصى (كانما أوب يديها ...)
 - ٣- ثم وصف للطريق الذى تسير عليه (في لا حب ...)، تعزف جناحه...
 - ٤- ثم وصف لسلوكها مع راكبها (لا يرفع السوط لها راكب...)
 - ٥- ثم يصفها بالثور (كانها أسفع ذو جدة...)(ويغرق في وصفها بالثور حتى السبيت الواحد والثلاثين، وهو بذلك يلتفت من الحديث عن الناقاة إلى الحديث عن الثور.
 - ٦- ثم يعدل عن ذلك الوصف بالثور إلى أنه (أى الثور) يشبه ناقته...
 - ٧- ثم يرجع إلى وصفها مرة أخرى ولكن بالفرس.
 - ٨- ثم يصف الفرس بالصقر.

(١) البيان والتبيين ٢/٢٨٨

فجاء بعده وسائل للوصف ١- جاء بجملة فعلية فعلها مضارع (يتبعه) والجار والمجرور (في إثره) وقد كان يكفى الفعل يتبعه للدلالة على التبعية، ولكن دقة في الوصف قال في إثره ثم أطلق كلمة (واصل) على العبارة ليؤكد التبعية، وواصل بمعنى موصول، ولم يكتف بهذا بل جاء بتشبيه ليوضح الصورة أكثر فقال: مثل رشاء الخلب الأجرد أى مثل حبل الليف الأملس، فهو (أى الغبار) حبل ممتد خلف الثور أملس، حتى قال ابن دريد: لم يوصف الغبار بأحسن من لفظ هذا قط^(١)

رابعاً: قد يكون التشبيه بتكرار الفعل نفسه كما في هذا: تنحسر الغمرة عنه كما ينحسر النجم عن الفرقد" وقوله (يجمع في الوكر وزيمًا كما يجمع ذو الغضة في المزود حيث كرر الفعلين ينحسر ويجمع . والشاعر في هذا الموضع لم يشبه شيئاً بشيء، بل يشبه صورة متحركة بصورة أخرى متحركة، فكل من الفعلين (يجمع وينحسر) مضارعين يدلان على حركة.

ثم يأتي هذا البيت ليمثل انحرافاً للشاعر عما كان فيه بعد أن أعرقنا تشبيهاً لهذه الناقاة بالثور إذا به يقول: إن ما سبق من وصف لهذا الثور، أو قل إن هذا الثور بكل صفاته هو يشبه ناقته "فذاكم شبهته ناقته.." فهو انحراف عن الخط الوصفى الذى يسير عليه، ثم يعود مسرعاً إلى وصفها ولكن بالفرس وصفاً مركباً فسي الأبيات الأخيرة، ثم يصف الفرس بالصقر، ويوظف في وصف الصقر كأنه يصف الصقر لا الفرس، الذى يشبه الناقاة، بل لا يكتفى بذلك بل يشبه الصقر حين يجمع في وكره اللحوم المحققة بالراعى يجمع في جعبته السهام، فهو تشبيه في تشبيه (الناقاة، بالفرس، بالصقر، بالراعى) هذا معنى ما نقصده من خاصية هامة عند المقب العبدى (بالوصف التوليدى) حيث

(١) أنظر جمهرة اللغة ١/١٣٩ خلب.

ولو نظرنا إلى الحيوانات التي جاءت لوصف الناقة لوجدنا (الثور - الفرس - الصقر) .

أسلوب العرض وتوظيف تراكيب اللغة:

لقد استخدم المتقرب الأسلوب الخبري في جمل فعلية لأنه يشير إلى حركة (حركة الناقة) فلو حصرنا عدد الجمل الفعلية إلى الجمل الاسمية في هذه النوحة لوجدناها ثلاثين جملة فعلية مقابل عشر جمل اسمية أي بنسبة ١:٣، بل إن هذه الجمل الفعلية يغلب عليها الفعل المضارع بالنسبة للماضي فالفعل المضارع بلغ عشرين فعلاً، والماضي عشرة أفعال بنسبة ١:٢ لماذا الأسلوب الخبري؟ لأنه يصف والوصف إخبار عما في دابته من صفات، وهو يحكى لنا أى يخبرنا. ولماذا الجمل الفعلية؟ لأنه يصف متحركاً (الناقة في حركتها) فجاءت جملة فعلية يغلب عليها الفعل المضارع الدال على الحركة نحو (تعطيك - توفيت - يُنبى - تنمى - تندبه - كلفتها - تسل - يرفع - يمسد - أردفت - يصيخ - يتعبه - تنحسر - أعتد - يجمع..)

بل إنه لا يكتفى بالأفعال التي تدل على الحركة فيضيف إلى فعل الحركة شرطاً حركياً آخر فيقول:

لا يرفع السوط لها راكب إذا المهارى خودت في اليد
تكد أن حرك مجدافها تسلسل من مشاتها واليد

فكل حركة في البيتين مرتبطة بحركة أخرى ، فهي تسلسل من مشاتها (أى زمامها) واشترط لذلك أن يحرك مجدافها (أى سوطها)، وهى لا تحتاج إلى أن يرفع لها الراكب السوط ، واشترط لذلك حركة أخرى وهى إذا المهارى أسرعت فى السير .

أنواع التراكيب الوصفية

١- الوصف المفرد نحو: عرفاء، وجناء، وجمالية...

٢- وصف الجملة بنوعها نحو (يُنبى تجاليداً وأقتادها ناي)

٣- وصف شبه جملة: في اليوم أو في غد

٤- إضافة الصفة للموصوف: نحو (معجمة الحارث) وهو عدول حيث قدم الصفة على الموصوف أو كما يقول النجاة: إضافة الصفة للموصوف، ومثلها (مكربة أرساغيا) قدم الصفة على الموصوف.

٥- الوصف باستخدام كلمات الوصف أو التشبيه من اسم وفعل وحرف.

أ-الكاف (حرف) نحو كراس الفدن، كركن الحجر الأصلا ، كما ينحسر، كما يجمع، كالأجلد.

ب- كأن (حرف) نحو كأنها أسفع ذو جد، كأنما ينظر في برقع، كأنما أوب يديها..

ج- مثل (اسم) نحو مثل رثاء الخلب الأجرد..

د- الفعل (شبه) نحو : فذاكم شبهته ناقتى.

هـ- المفعول المطلق نحو: مازت به مور ، يصبح للنبأه إصاخة الناشد للمنشد.

٦- الوصف التوليدى:

يصف الناقة بالثور ويغرق في وصفه فيطيل في وصف الثور ، ويخرج من ذلك إلى وصف الغبار الخارج خلفه ، ثم يصف هذا الغبار بحبل من الليف الأملس، ثم يصف انحسار الغبار عنه كانهضار النجم عن الفرق، فهو يخرج من وصف إلى وصف ويؤكد من كل وصف وصفاً آخر.

ثم يعدل عن تلك الصفات إلى الواقع وأصل الكلام هو أنه يصف ناقته وليس الفرس .

وصورة أخرى للوصف التوليدى حيث يصف الناقة بالفرس، ثم يصف الفرس بالصقر الذى يطير خلف القطا، ثم يصف الصقر في جمعه للحم الجاف في وكره بالرعى الذى يجمع السهام في جعبته.

٧- المكان والزمان:

احتل المكان والزمان في وصف المتنق المكانية العالية حيث اعتبرهما أداتين لتحديد إطار الصورة وإعطائها الخلفية المناسبة، ولهذا فهو لا يكتفى بتحديد مكان أو زمان الحدث، بل إنه يقوم بوصف المكان أو الزمان وصفاً دقيقاً في جملة كما في هذه الصورة :

في بلدة تعزف جنانها	فيها خناظر من الرود
بالمربأ المرهوب أعلامه	بالمفرج الكائبة الأكبد
في لا حب تعزف جنانه	منهق القفرة كالبرجد
تسمع تعزافاً له ربة	في باطن الوادى وفى القرد

فقد وصف المكان (في بلدة) بجملة فعلية، وكذلك المربأ (المرهوب أعلامه)، وكذلك (في لا حب) وصف بجملة فعلية (تعزف جنانه)، وقد فتن بهذا الوصف وكرره مرتين في هذه القصيدة، أو تحديد مكان الفعل فقط (في باطن الوادى)، وكما في هذا البيت:

إذا لم أجد حبلاً له مرة إذ أنا بين الخل والأوبد

أو تحديد زمان الفعل نحو: من نهلة في اليوم أو في غد - إلا بيدى ذهب كل صباح آخر المسند.

٨- الوصف بالحال:

يستخدم المتنق الحال بأنواعه لوصف ما يريد حيث يصف بالحال المفرد نحو (فذاكم شبيته ناقتى مرتجلاً - أو جملة نحو (تندبه رافعة المجلد -) يجزى بها الجازون عنى.

٩- الوصف بالنفى:

استخدم الشاعر التركيب (لم + الفعل) ليصف أو يكمل صورة وصفية وهذا كثير عنده نحو (بما شئنا ولم يوجد - لتقسيمه أمر فريقيين ولم يبلد - مستعرض المغرب ولم يعضد - مرتجلاً فيها ولم أعتد).

١٠- الوصف بالصورة المتحركة:

كأنما ينظر في برقع من تحت روق سلب المذود

حيث يريد وصف وجه الفرس بالبياض وعينه بالسواد، فركب لذلك صورة متحركة؛ فصوره بالمرأة التى تنظر في برقع، وحتى لا يكون الوصف للمرأة قال من تحت روق سلب المزود.

لقد استخدم المتنق كل إمكانيات اللغة للهدف الأكبر عنده وهو الوصف وفى النهاية، وأنطلاقاً من رأى د. حمادة أنه يجب دراسة كل قصيدة على حدة واستخراج خصائص الجملة فيها ورصد ظواهرها الأسلوبية التى تشيع في استعمالها ويقول فى موضع آخر (والسبيل الصحيحة لتعرف خصائص الجملة فى الشعر - فيما أرى - أن تدرس قصائد كل شاعر فى مرحلة محدودة قصيدة قصيدة ... إن كل قصيدة - إذن - لها خصائصها التركيبية الخاصة بها التى تتفاعل داخلها، وعليها أن تنتبه لهذه الخصائص فى داخل القصيدة، ولا يكون

البحث عن شخصية الجملة في القصيدة ألا وسيلة لمحاولة فهمها على المستوى التركيبي^(١)

وانطلاقاً من هذا كانت دراسة هذه القصيدة دراسة مستقلة تحليلية لكل من تراكيبها ودلالاتها.

لقد تعاونت كل من الدلالة والتراكيب في هذه القصيدة - كما رأينا آنفاً - تعاونت التراكيب المختلفة من استثناء وحال وجملة وشبه جملة وغيرها لتوضيح دلالة معينة وهي الوصف.

لقد تميزت القصيدة بخصائص يشترك فيها الشعر الجاهلي كله، وخصائص تميز بها شاعرنا عن غيره، وبعض الانحرافات عن أسلوب ومنهج الشاعر نفسه، فمن خصائص الشعر الجاهلي: ١- البدء بالمقدمة الغزلية، ثم وصف الناقة ٢- الجمل الطويلة، والتي تأتي منها جمل كثيرة بهدف الوصف.

ومن خصائص الشاعر:

١- الوصف التوليدي: حيث يأخذ الشاعر أحد أركان الجملة أو مكملاتها، ليكون منها جملة هي صفة وامتداد للجملة الأولى، وكذلك يصف الصفة بصفة جديدة ثم يصف بصفة جديدة، نحو: يصف الناقة بالفرس، ثم يصف الفرس بالصقر، ثم يصف الصقر بالراعي، وذلك في جمل وصفية (غالباً فعلية)

٢- أنماط التراكيب عنده:

الترم الشاعر بمجموعة أنماط تركيبية نحو: أ) الاستثناء ويتكون من: المستثنى + جملة فعلية تصف المستثنى
ب- النفي ويتكون من هذا النمط " لم + الفعل المضارع

ج- الشرط: جواب الشرط + أداة الشرط + فعل الشرط

د- الاستفهام ويتكون من: أداة الاستفهام + شبه الجملة (خبر مقدم) + اسم (مبتدأ مؤخر)

٣- التعبير عن الصفة المفردة في جملة فعلية حركية، كما حدث في وصفه لمرعة وقوة الناقة.

٤- التدرج في الوصف: فيصف الناقة وصفاً مفرداً، ثم يليه بشبه جملة، ثم يلي ذلك جملة فعلية أو اسمية.

٥- الاهتمام بجزئيات الصورة: فلو وصف حدثاً معيناً اهتم بخلفيات هذا الحدث من مكان وزمان وأشخاص، فصور كل واحد منهم في إطار الصورة العامة، واستخدام الشرط، وقدم الجواب على الفعل فيوهنا أنه فعل عادي أي جملة فعلية، ثم يدرئنا بجواب الشرط، لتعرف أن هذا الفعل مرهون بفعل قادم (فعل الشرط).

الانحراف:

ويحدث الانحراف عنده في:

١- الوصف: فهو يستمر في وصف ناقته بالثور ثم ينحرف عن ذلك الوصف قائلاً (فذاكم شبهته ناقتي) أي ليس هذا هو ناقتي، بل هو الثور الذي يشبه الناقة.

٢- ونسيجة للوزن انحرف بهذه الكلمات: برة التي جاء بها على صورة بدر، وكذلك كلمة غانية التي أصبحت غان.

٣- إضافة الصفة للموصوف: نحو معجزة الحارث.

(١) الجملة في الشعر العربي ٤٩، ٦١.

٤- الإقواء: وهو خضوع حركة القافية لقواعد اللغة فجاءت مرفوعة والقافية مجرورة نحو (عُرِضَ المائة الجلمد) والقافية تقول جلمد

أثر الدلالة على التراكيب:

أثرت الدلالة على تركيب الجملة حيث كثرت الجملة الفعلية المضارعة الوصفية خضوعاً لطبيعة الموضوع أى دلالاته على الحركة فهو لكى يدل على الحركة (حركة الناقة) اختار من التراكيب الجمل الفعلية ومن الأفعال المضارع، ففي القصيدة أربعون جملة فعلية منها ثلاثون فعلاً مضارعاً وعشرة أفعال ماضية.

كذلك اختياريه لسفعل المبني للمجهول وهو كثير يصل إلى عشرة أفعال وفي المقابل ثلاثون فعلاً مبنياً للمعلوم.

العبارات المفضلة:

يقول د. سعد مصلوح: (وقد تكون بعض هذه الخيارات علامة مميزة لأسلوب المنشئ فقد كان للرافعي رحمه الله إثارات مميزة ككلمة (الدخينة) تعريباً لكلمة السجيرة والتعبير بقول (آخر أربع مرات) بدلاً للتعبير الشائع (رابع مرة). كما كانت له ابتكارات خاصة من مثل قوله (أما قبل) قياساً على التعبير الشائع (أما بعد) وهكذا. (١)

وقد وجدت في قصيدة المتقرب هذه ابتكارات لعبارات افتتن بها افتناناً، وهى هذه العبارة (تَعْرِفُ جَنَانَهُ) في هذا البيت:

في لا حب تعزف جَنَانَهُ منفهق القفرة كالبرجد (٢)

وقد كرره في نفس القصيدة بصورة أخرى فقال في هذا البيت

في بلدة تَعْرِفُ جَنَانَهَا فيها خناطيل من الرود (١)

وقد أوضح محقق الديوان مدى افتتان العرب بهذه العبارة يقول (تعزف: تصوت، والعرب تجعل العزيف - وهو صوت الرمال إذا هبت بها الرياح - أصوات الجن، ... وقيل هو صوت الرياح في الجو فتوهمه أهل البادية صوت الجن. وقد كرر المتقرب هذه العبارة، ... وقال بشر بن أبي خازم:

وخرق تعزف الجنان فيه فيا فيه تطير بها - السهام .

ويقول الأعشى ميمون بن قيس: ويهماء وتعزف جنانها...

ويقول طرفة بن العبد: وركوب تعزف الجن به ... (٢)

وهذا الكلام يوضح افتتان العرب بهذه العبارة، ولكن تكرارها عند المتقرب يوضح أنها أصبحت تعبيراً مفضلاً عنده، كما سنرى في القصائد التالية.

(١) الديوان ٥٠

(٢) الديوان ٣٢

(١) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ٢٤

(٢) الديوان ٣١

القصيدة الثانية

- ١- هل لهذا القلب سمع أو بصر
- ٢- أو لدمع عن سفاه نهية
- ٣- مرمعات كسمطى لؤلؤ
- ٤- إن رأي ظعننا لليلي غدوة
- ٥- قد علت من فوقها أنماطها
- ٦- وإلى عمرو وإن لم آتته
- ٧- واضح الوجه كريم نجره
- ٨- حبرى عائدى نسبها
- ٩- باحبرى الدم مر طعمه
- ١٠- كل يوم كان عنا جللا
- ١١- ضربت دوسرفينا ضربة
- ١٢- صبحتنا فيلق ملمومة
- ١٣- فجزاه الله من ذى نعمة
- ١٤- وأقام الرأس وقع صادق
- ١٥- ولقد راموا بسغى ناقص
- ١٦- ولقد أودى بمن أودى به

القصيدة الثانية، يبدأ الشاعر فيها بمقدمة غزلية . وهى اللوحة الأولى فى القصيدة، أما اللوحة الثانية فهى مدح لعمرو بن هند الملك.

اللوحة الأولى: ويبدأ الشاعر فيها بسؤال كما فى القصيدة الثانية ولل سؤال هنا دلالة ، وهى إثارة انتباه سامعيه كما يؤكد هذا تركيب السؤالين، فالسؤال الأول كالثانى يحيط به الغموض فهو يقول:

(١) الديوان ٦٢-٨١.

هل عند غان لفؤاد صد
وفى السؤال الثانى يقول:

هل لهذا القلب سمع أو
بصر أو تناء حبيب يذكر

لقد استخدم فى كلا السؤالين أداة استفهام واحدة (هل) ثم أتى بعد ذلك بغموض فى كليهما حيث يقصد بهذه الكلمات (فؤاد صد - هذا القلب) نفسه ، ورغم ذلك كان الأول نكرة فؤاد صد، والثانى رغم أنه عرف بالإشارة إلا أنه ما زال نكرة حيث يشير إليه كأنه شيء خارجة رغم أن القلب داخل الإنسان، فكان عليه أن يقول: هل لقلبي سمع أو بصر؟ إذن فهذا الغموض فى السؤالين والذى نلمحه من تنكير الفؤاد والإشارة إلى القلب يثير انتباه السامع ويجعله يشارك المتكلم فى البحث أو التفكير معه فى إجابة على سؤاليه.

وكما نلاحظ تقديم الخبر فى السؤالين على المبتدأ وقد طغت الدلالة على التركيب ، فالحيرة التى تسيطر عليه جعلته يقدم الخبر فيها، ويغير فى التركيب خضوعاً للدلالة.

والملاحظة المشتركة بين القصيدتين أو قل المقدمتين الغزليتين هى الجملة الطويلة الممتدة نجد هنا أيضاً - كما رأينا آنفاً - جملة ممتدة فى ثلاثة أبيات: فالجملة عندنا سؤال. بهل قدم الخير فيه لماذا؟ لأنه سيطر الحديث عن المبتدأ، بل سيجعل المبتدأ متعدياً بالعطف فهو سمع، أو بصر، أو تناء أى انتهاء، ثم يكرر السؤال ولكن بالعطف على أداة الاستفهام (هل)، أى انتبه أيها السامع فنحن لا زلنا فى نفس السؤال (هل)، ونفس الطريقة التركيبية حيث قدم الخبر على المبتدأ (لدمع) والخبر نهية، ثم يأتى امتداد الجملة، ولكن من جهة الخبر رغم أنه مقدم (تمرتى منه أسابى الضرر) وهى صفة للدمع هو يستخرج منه أسابى الضرر، ثم يأتى بعد الوصف الجملة للدمع بوصف مفرد (مرمعات) وهو ينحرف بذلك عن أسلوبه فى الوصف الذى اعتناه عنده من أنه يتدرج فى

الوصف من الوصف المفرد إلى شبه الجملة ثم الجملة، ولكنه يعود إلى منهجه في باقي البيت حيث يصف صفة التتابع (مرمعات) بشبه الجملة (جار ومجرور) كسمطى لؤلؤ، ثم يصف اللؤلؤ بجملة فعلية (خذلت أخراثة)، ثم يليه بجملة اسمية (فيه معر) . فهو قد عاد إلى أسلوبه المنترج في الوصف من حيث التركيب.

عدد الجمل الوصفية التابعة للجملة الأولى يصل إلى أربع جمل وهي (يُنكر وصف الحبيب - فرى وصف للدمع - خذلت وصف اللؤلؤ - فيه معر وصف للدمع) وقد جاءت الجمل الوصفية موضحة لجزئيات الصورة أو كأنها شرط لهذا الوصف، فشرط اللؤلؤ لكي يشبه الدمع المتتابع أن تخذل أخراثة. وهكذا بقي الجمل كأنها وصفية شرطية لاكتمال الصورة.

ونجده يصف صورة متحركة بصورة متحركة حيث يقول مرمعات (متتابعات أي الدمع) كسمطى لؤلؤ خذلت أخراثة، فاندموج السائلة في تتابعها تشبه حبات اللؤلؤ انقطع حبلها وتساقطت حباته وهي في تتابعها كتتابع الدمع المتساقط.

ثم ينتقل للإجابة عن سؤاله، ولكن بتوضيح سبب هذا الدمع، وهو أنه رأى ظعنا للبنى، ثم يطلق في منهجه، وهو وصف هذه الظعن في ثلاث جمل: ١- قد علا الحزماء منهن أسر، ٢- قد علت من فوقها أنماطها ٣- وعلى الأحداج رقم كاشسقر. ونلاحظ على هذه الجمل أنها: ١- جملتان فعليتان وجملة اسمية ٢- كسرر الفعل (علا) مرتين. ٣- التقديم والتأخير حيث قدم على الفاعل وعلى المبتدأ كل من المفعول به والجار والمجرور خضوعاً للقافية في المثال الأول والوزن في الجملتين الثانية والثالثة. ٤- كل هذه الجمل وصف للمفعول به في الجملة الأصلية: رأى ظعنا للبنى ٥- جاء الظرف ليحدد الإطار الزماني والمكاني للحدث في: غدوة فوقها.

اللوحة الثانية " المديح "

وهذه اللوحة يرسم فيها الشاعر ملامح شخصية ملك جمع له صفات الملوك، فكانت جملة تشير إلى مجموع تلك الصفات، فهي جمل قصيرة اسمية وفعلية، وهو يصف بمدوحه صفات جسدية، وصفات تتصل بنسبه، وصفات تتصل ببطولاته، وكرمه.

وأول ما يصادفنا في هذه الأبيات تلك الصورة الغريبة للمدح حيث يقول:

وإلى عمرو وإن لم آته تجلب المدحة أو يمضى السفر

(وإلى عمرو) ماذا تعني هذه الجملة؟ وتليها جملة أغرب منها (وإن لم آته)، ثم يأتي جواب الشرط، كأنه إجابة عن السؤالين (تجلب المدحة أو يمضى السفر)، فإلى عمرو يمضى السفر، وتجلب المدحة له، وإن لم آته مادحاً، فهذه الغرابة في التركيب تشير انتباه السامع، وهو تركيب جديد انحرف به الشاعر عن النمط الذي يسير عليه، وقد جاء كالاتي: جار ومجرور + أداة شرط + فعل الشرط + جواب الشرط معطوف على الأول والتركيب في شكله النهائي تركيب شرطي معتاد، أما الغرابة ففي أنه سبقه بالجار والمجرور، المجرور فيه هو مفعول في فعل الشرط الآتي: وقد كرر هذه الصورة وهي البدء بالجار والمجرور في القصيدة الخامسة وهي:

إلى عمرو ومن عمرو أنتنى أخى النجدات والحلم الرصين^(١)

كما أن حرف العطف (الواو) يشير إلى ربط هذا التركيب بالبيت الذي قبله فهنا قد وظف ذلك الحرف ليقول به: إن ما سبق ليس منفصلاً عن ما بعده، فهذا القلب الحائر الباكي قد اتجه إلى عمرو مادحاً، وقدم المفعول على فعله الذي هو فعل الشرط

وتأتى بعد ذلك جمل اسمية قصيرة تصف الممدوح: واضح الوجه - كريم نجره - حبرى - عايدى نسيا - باحرى الدم - مر طعمه - وهى ست جمل، وفى مقابل جملتان فعليتان (مَلَكَ السيف - يُبْرِئُ الكلب)، وجاءت الجملة الاسمية فى نمطين:

١- مبتدأ (محذوف) + خبر ٢- خبر مقدم + مبتدأ مؤخر

وكل هذه الصفات تتكلم عن صفات جسمية للممدوحة وكرمه ونسبه، ولكنه عندما يتكلم عن بطولاته الحربية تغير أسلوبه فى بناء الجملة، فقد غلبت الجملة الاسمية القصيدة فى الصورة السابقة أمّا هنا فالحديث عن الحرب يحتاج إلى نمط جديد فى بناء الجمل، فبدأ فى استخدام الجمل الفعلية الطويلة المليئة بالحركة نحو:

ضربت دوسرُ فينا ضربة أثبتت أوتاد ملك مستقر^(١)
صبحنا فيلق ملمومة تمنع الأعقاب منهن الآخر

فالجملة الأولى مكونة من فعل + فاعل + مفعول مطلق + جملة صفة للمفعول المطلق، أى جعل صفة المفعول المطلق جملة، وكذلك البيت الثانى جملة طويلة تليها جملة صفة، ولكنه سار على منهجه فى الوصف حيث وصف الفاعل وصفاً مفرداً (فيلق ملمومة) ثم يليها وصفاً جملة (تمنع ...) وهو ما يعرف بالوصف التدريجى وهو من أهم سمات أسلوب المتنبى العبدى.

والأفعال فى كلا البيتين تدل على الحركة نحو (ضربت - أثبتت صبحتنا - تمنع) وتأتى الأبيات ١٣، ١٤ وهى فى جملتها دعاء للممدوح، وبها أسلوب شرط قدم جواب الشرط على فعل الشرط وأداته، وهذا كثير فى شعره، وسوف نحصى هذا النوع من الأساليب فى نهاية البحث، فقد جعل جواب الشرط

(١) الدور الناقة الصلبة أو كانت للنفقات كتيبة يقال لها دوس قال الشاعر
ضربت دوسر فيهم ضربة
أثبتت أوتار ملك مستقر
انظر الاشتقاق: ٢٦٢

مقدماً كأنه فعل عادى، وفعل الشرط هو وصف وشرط لحدوث الفعل النبأى. وجزاه الله إن عبد كفر.

أما فعل الجملة الأصلية (فجزاه الله) جاء بعده وصف للمفعول (من ذى نعمة) وقد كرر الفعل مرتين (جزاه).

والبيت الذى يليه سار على أسلوبه فى الوصف حيث وصف جاء التركيب كالاتى: فعل + مفعول + فاعل + صفة للفاعل (مفردة) + ظرف + جملة فعلية فعلها ماضى + جملة اسمية (وفى الخد صعر) فالوصف يتدرج من وصف مفرد إلى شبه جملة إلى جملة فعلية ثم جملة اسمية فى بيت واحد، ويتحدث فى البيتين الأخيرين عن صراع بين ممدوحه وأعدائه، فجاءت جملة مصورة ذلك الصراع من حيث كثرة الجمل الفعلية، وكثرة الأفعال الحركية: نحو (راموا بسعى ناقص - يزيلوه - أعيا - أيز - أودى بمن أودى به - كان حلواً - فأمر)

ولسو نظرنا مرة أخرى إلى تركيب هذين البيتين نجد أن الأول تضمن معنى الشرط، فقد راموا زواله والنتيجة أنه أعيا وأبر.

والبيت الأخير تغلب عليه عملية الوصف؛ فهو يعتمد على الفعل (أودى)، ثم يأتى المفعول به وهو اسم موصول تليه جملة الصلبة، وهى جملة فعلية فعلها (أودى) تكرر لالفعل السابق، ثم يليه الفاعل مضاف إلى كلمة وهراً، وهى وصف للفاعل، ثم تليه جملة اسمية وصفاً للفاعل منسوخة بكان ثم تليها جملة فعلية وصفاً آخر للفاعل، فهى مكونة من: فعل + مفعول + صفة للمفعول + فاعل + مضاف صفة للفاعل + جملة اسمية صفة + جملة فعلية صفة للفاعل، ولا حظ للتدرج فى الوصف.

دراسة إحصائية:

وبدراسة مكونات هذه القصيدة ودراسة إحصائية نجد عدد الجمل الفعلية فيها ثلاثين جملة منها ثلاث فعلها أمر، وثمانى عشرة جملة فعلها ماضى، وتسعة

أفعال مضارعة ، وهذا يوضح غلبة الجملة الفعلية المعنوية على غيرها في هذه القصيدة، فقد وجدنا في المقابل الجملة الاسمية لا تزيد عن عشر جمل، فالجملة الفعلية ثلاث أضعاف الجملة الاسمية، وقد وجدنا أن الجمل الاسمية والفعلية القصيرة تشتركان معاً في تكوين الجمل الطويلة والمركبة والشرطية والتعليلية والتي لا تزيد في جملتها عن عشر جمل تساهم في بنائها أربعون جملة فعلية واسمية.

وكانت وسائل الشاعر في إطالة هذه الجمل كل من:

- ١- الاستفهام: هل لهذا القلب...
 - ٢- الجار والمجرور - الظرف - المضاف إليه، وهم في مجملهم جاءوا للوصف
 - ٣- الجمل الوصفية (فعلية واسمية)
 - ٤- أسلوب الشرط والذي غلب عليه تقديم جواب الشرط على فعله
 - ٥- جملة الصلة: وهي أيضاً وصف للاسم الموصول
 - ٦- الجملة التعليلية: وهذا النمط لم يرد في القصيدة السابقة
- التقديم والتأخير:

يحدث الشاعر في جملة القصيرة والطويلة ظاهرة التقديم، ولكن الغالب بعد الإحصاء أن التقديم يكثر في الجمل الاسمية ، ففي عشر جمل اسمية وجدنا سبع حالات تقديم للخبر على المبتدأ في حين أن حالات التقديم في الجملة الفعلية لا تزيد عن ست حالات في ثلاثين جملة فعلية ، أما تقديم جواب الشرط على فعل الشرط فقد جاءت أربع جمل شرطية منها ثلاث جمل قدم فيها جواب الشرط على فعل الشرط وأداته ، هذا يصور غلبة تقديم جواب الشرط على فعل الشرط

القصيدة الثالثة

- ١- ألا إن هندا أمس رثت جديدها
 - ٢- فلو أنها من قبل جانت لنا به
 - ٣- ولكنها ممسا تميظ بودها
 - ٤- أعاذل ما يذريك أن ربّ بلدة
 - ٥- وأمت صوايح النهار وأعرضت
 - ٦- قطعت بقتلاء الدين ذريعة
 - ٧- فبت وبانت بالتوفقة نساقتي
 - ٨- وأغضت، كما أغضت عيني فعرفت
 - ٩- على طرق عند اليراعة تارة
 - ١٠- كأن جنباً عند معقد غرزها
 - ١١- تهالك منه في النجاء تهاكأ
 - ١٢- ففنهنت منها والمناسم ترتمي
 - ١٣- وأيقنت إن شماء الإله بأنه
 - ١٤- فإن أبا قابوس عندي بلاؤه
 - ١٥- وجدت زناد الصالحين نمينه
 - ١٦- فلو علم الله الجبال ظلمنه
 - ١٧- فإن تلك منا في عَمَان قبيلة
 - ١٨- وقد أدركتها المراكات فأصبحت
 - ١٩- إلى ملك بسدّ الملوك بسعيه
 - ٢٠- وأى أنساس لا يبيح بقتله
 - ٢١- وجأوا فيها كوكب الموت فخمه
 - ٢٢- لها فرط يحمي النهاب كأنه
- وضنت وما كان المتاع يتوذهما
على العهد إذ تصطادني وأصيدها
بشاشة أدنى خلسة تستفيدها
إذا الشمس في الأيام طال ركودها
لوامع يطوى ريطها ويرودها
يغول البلاد سوقها ويريدها
وبات عليها صفتي وقنودها
على الثقنات والجران هجودها
توازي شريم البحر وهو قعيدها
تراوده عن نفسه ويريدها
تقاذف إحدى الجون حان ورودها
بمعزاء شتى لا يرد عنودها
سيلغني أجلادها وقصيدها
جزاء بنعمي لا يحل كنودها
قديمما كما بدّ النجوم سغودها
أناه بأمراس الجبال يقودها
تواصت بإجنساب وطال عنودها
إلى خير من تحت السماء وفودها
أفاعيله حزم الملوك وجودها
يوازي كبيدات السماء عمودها
تقمص - بالأرض الفضاء - ونيدها
لوامع عقبان مروع طريدها

- ٢٣- وأمكن أطراف الأسنة والقنا
٢٤- تسبع من أعظافها وجلودها
٢٥- وطار قشارئ الحديد كأنه
٢٦- بكل مقصى وكل صفيحة
٢٧- فأنعم أبيت اللعن - إنك أصبحت
٢٨- وأطلقهم تمشى النساء خلالهم
- يعابيب قود، ما تنحى فتودها
حميم وأضت كالحماليج قودها
نخاله أقواع يطير حصيدها
تتابع، بعد الحارشي خدودها
لديك لكير كهلها وولدها
مفككة وسط الرحال قيودها^(١)

ونستطيع أن نقسم هذه القصيدة أيضا، فهي تتكون من مقدمة غزلية، ثم وصف للراحلة، ثم مدح للنعمان بن المنذر، وهذا الأسلوب هو عادة الجاهليين في بناء قصائدهم، وهو يسير على نهجهم مع الاحتفاظ بأسلوبه الخاص الذي يميزه عن سواه.

المقدمة الغزلية: وهنا نراه ينحرف عن أسلوبه السابق في الغزل، والذي يبدأ فيه حديثه بسؤال؛ فهو يبدأ بالأخبار عن هند، وأيضا على غير العادة، بدأ باللوم لهند، وليس التغزل فيها فهو يبدو كرجل جاد لا يميل إلى الغزل، ليناسب الموضوع الذي سيتحدث عنه وهو وصف ومدح بطل مغوار، ثم تأتي جملة تصور ذلك، فهي جملة اسمية مؤكدة بأن ومسبوقة بحرف تنبيه وافتتاح "ألا" ^(٢) وجملة فعلية ماضية، وهو انحراف عما رأيناه من قبل في جعل الجمل فعلية فعلها مضارع، فالإخبار عنده يخالف الوصف، وكذلك فهو يوظف الشرط أيضا لغرضه السابق، وهو الإخبار عن هند، وذلك بالتأكيد بأن والإخبار: (تكن) وهذا كله في الأبيات الثلاثة الأولى:

وصف الرحلة والراحلة:

ويبدأ في العودة من جديد إلى أسلوبه السابق، وهو الوصف. فهو يصف رحلته

إلى ممدوحه قائلاً أعاذل ما يدريك أن رب بلدة .. وهنا يبدأ لوحته بالنداء، وكما قلنا من قبل - إن النداء والاستفهام يمتلكان قيمة أسلوبية كبيرة، فهو يحاول أن يثير دهشة مستمعه بالنداء. ثم يليه باستفهام استكاري، ثم يتجه إلى وصف خلفية الحدث، وهو طريق السير إلى الممدوح؛ فهو يرسم لنا صورة دقيقة لمكان الحديث، لم يغفل فيها شيئاً، الشمس والأرض والحصي، وأثر كل منهم على الآخر ولكن بأسلوبه الخاص، فهو يطلق النداء، يليه بالاستفهام ثم الشرط وهذه عاداته في وصف الناقة أو البداء في وصفها لا يذكر اسمها كناقاة كما رأينا في القصيدة الأولى عندما قال:

حتى تلوفيت بلسكية
معجمة الحارك والموقد
فلم ينكر اسمها، بل ذكر صفاتها لكية معجمة الحارك، وهذه تعد خاصية أسلوبية عند المتقرب كما سنرى.

فلا يفهم من ذلك أنه يعتمد الوصف فهو يقول: ماذا يحدث لو أن الشمس طال ركودها أو وقوفها وسكونها، أو كما يقول التبريزي: ومعنى البيت أى شئ تعلمك أنه رب بلدة من شأنها وقصتها ما أحكيه وأبينه أنا قطعتيا^(١) فهو قد قطع أرضا الشمس واقفة وساكنة عليها، بتلك الناقة التي وصفها بقوله:

قطعت بقتلاء اليبدين ذريعة
يغزل البلاد سوقها وبريدها

وهنا نراه يستغنى بالصفة عن الاسم "بقتلاء واليبدين ذريعة" بدلاً من (ناقى) واصفا لها بالقوة، ثم يصفها بالسرعة، مستخدماً كلمات تدل على السرعة الشديدة إلى حد الهلاك، بالفعل المضارع غال يغول أى يذهب به ويهلكه، ثم يجعل فاعل هذا الفعل صفة، وهي سيرها السريع، فقد أراد أن يصفها بالقوة والسرعة، فجاء بجملة فعلية للدلالة على الحركة، وبأفعال وأسماء هي صفات تنوب عن الأسماء والأفعال الأصلية وتعطى هذا المعنى.

^(١) انظر المفصليات للتبريزي ٥٥٨/٢

^(٢) الديوان ٨٣-١١٦
^(٣) انظر الجني الداني في حروف المعاني للمرادي ٣١٨
وكتاب الأزهية للهروي ١٦٥

ثم أراد أن يقول : إنني في سفر دائم وترحل، فنذكر أنه حتى في الليل يبيت في حالة ترحل هو وناقته، فقد بات وباتت ناقته في الصحراء في حالة سفر حيث هو على ظهرها وأداة الرحل فوق ظهرها وأغمضت عينها على تلك الحالة (حالة استعداد للسفر، كما في البيت السابع والثامن. فاستخدام في البيت السابع الفعل بات ثلاث مرات ليدل على النوم ويؤكد أن كل شيء قد نام حتى الجماد (صفتي وقتودها) فالكل قد نام، ولكن في حالة استعداد وتأهب للسفر.

ثم كرر الفعل أغضت للإشارة إلى نومه ونومها، ثم يعود لمواصلة السير مع وصف الطريق الذي سارت عليه، بل إنه يجعل للمكان تأثيراً في اللوحة التي يرسمها، ليكون علامة على الطريق " البراعة" ثم يصنع خلفية لهذا الطريق، وهي شريم البحر، ولكن في صورة الحركية فيجعل منه رجلاً يوازي تلك الناقة، وهو قعيد لا يفارقها. فهو يريد أن يقول ببساطة: هي تسير بمحاذاة شريم البحر، فحول ذلك إلى صورة حركية، ولوحة متحركة خلفيتها البحر والناقة في تفاعل حركي معه، ثم يؤكد الصورة بوصفها عن طريق التشبيه بصورة بها حركة حيث تتفاعل مع الرواية التي بجانبها فهي " تراوده عن نفسه ويريدها" يقول:

على طريق عند البراعة تارة	توازي شريم البحر وهو قعيدها
كأن جنيباً عند مقعد غرزها	تراوده عن نفسه ويريدها
تهالك منه في النجاء تهالكاً	تقاذف إحدى الجون حان ورودها
فنهت منها والمناسم ترتمي	بمعزاء شتى لا يرد عنودها

بل إنه يصف سرعة الناقة في سيرها بالرجل الذي يركب رأسه فلا يلوى أحد، بل هي كطائر القطا حين تحبس عن الماء، فهي لا تألوا طيراناً، فهو ينزع من البيئة المحيطة به عدة صورة ليعبر عن سرعة ناقته (بالرجل المعاند والطائر

العطشان)، بل إنه يحول يكفكف من سرعتها التي لا تردّها حبات الحصى المترامية، فهي مندفعة بشدة.

والشاعر في سبيله إلى هذا الهدف - وهو تصوير سرعة ناقته - سار على أسلوبه وهو رسم لوحة متكاملة الجوانب.. حدد فيها المكان (عند البراعة) والخلفية (شريم البحر) ثم فاعل بين جوانب الصورة أو أشخاصها (توازي شريم البحر وهو قعيدها) ثم لجأ لتوضيح الصورة إلى التشبيه (كأن جنيباً..) (تقاذف إحدى الجون -) حتى محاولة إيقافها يعطى لنا خلفية للحدث، فهو يحاول إيقافها لحظة أن كانت أطراف خفها ترمى في سيرها على أرض ذات حصى صغير فهي أرض شليظة وهي تصر على السير بسرعة معاندة لظروف الأرض القاسية. كما هو واضح في أسلوب المتعب فإنه كما قلنا سابقاً يستخدم في الوصف ورسم اللوحة الحركية الأفعال المضارعة التي تدل على الحركة مثل (توازي - تراوده - ترتمي - يردّ)

ثم ينتقل بعد وصف راحلته إلى الحديث عن ممدوحه قائلاً بأنه له عليه أيد لا يمكن جحودها، ثم يتحدث عن نسبه بأنه نسب الصالحين، بل إن الله يؤيده فلو ظلمته الجبال لجاء له بها بقودها، ولكننا نراه في هذه الأبيات ينحرف عن أسلوبه في المدح والذي كان يسلك فيه أسلوب الجمل الاسمية القصيرة، فتجده في البيت الثاني يبدأ البيت بفعل، وينتهي الشطر الأول بفعل، فهو يريد أن يصفه بعراقة النسب، فيصنع لذلك حدثاً يدور حوله ثم يجنح لأسلوبه المعتاد، وهو الوصف أو التمثيل لما يقول، فقد ذكر أنه وجد زناد الصالحين رفعوا إليه نسبه قديماً، فهو عريق النسب، ثم يمثل لما يقول (كما يذّ النجوم سعوذها)، فهو لا يخرج عن أسلوبه : فعل حركي + تمثيل أيضاً بفعل حركي.

وفي البيت الثالث يريد أن يقول كلمة واحدة وهي أنه مؤيد من الله، فيصنع لذلك صورة رجل أسطوري تقاد له الجبال فيختار من وسائل اللغة أسلوب الشرط

يمكنه ذلك من الربط بين جملتين ، وبطبيعة الحال يُسارع إلى الجملة الفعلية فيختار لذلك أربعة أفعال (علم - أتى - ظلم - يقودها) فكيف به يأتي بأربعة أفعال في بيت واحد (إنما يدل ذلك على أسلوبه الذي أفتن فيه بالجمال الفعلية ليعطي وصفه نبضا وحركة وحياة.

وتأتى اللوحة الأخيرة لوصف ممدوحه بالبطولة والعظمة والملك ، ولكنه صور ذلك في شكل معركة وحرب ولا مفر ولا ملجأ إلا إلى هذا الملك المغوار، وكل هذه المعركة متخيلة من أفكاره هو ، وقد جاءت هذه اللوحة في اثني عشر بيتاً، يقول في أولها - فإن تك منا في عمان قبيلة - أى لو كانت هناك قبيلة في عمان. أى إنه افتراض منه، ثم ينطلق في تصويره واصفا هذه القبيلة مكانها، حالتها وما حدث لها. فقد أدركتها الحادثات ولا مفر لها إلا ممدوحه وهو أبو قابوس ، بل إنه يقول إن أى قوم لم يستبح حمانم أبو قابوس فهو يُحازرون في الارتفاع كبيدات السماء ، ثم يصور قبيلة انتصر عليها . فيبالغ في وصف قوة هذه القبيلة ليظهر قوة ممدوحه في القضاء عليها فيقول رب كتيبة فيها معظم الموت ضخمة سرى صوتها بالأرض أى لها صوت كالدوي يسمع عن بعد ، لها تقدم في ورود الماء تحمى نفسها من الناهبين الذين كأنهم عقاب سريع الخطف ترهب طريدها، لها خيل حملت الأسنة وأنقذتها فيهم، وهى خيل لا تثنى وجوها، وهى خيل يخرج من أجسادها حميم قطار شرار الحديد كأنه نخالة الطحين أو البر، وبعد هذا العرض الشديد لقوة هذه القبيلة إذ بهم أسرى في يد عمرو بن هند. فالشاعر يطلب منه أن يمن عليهم، ويطلقهم تمشي النساء خلاتهم مفككة قيودهم وسط الرجال.

دراسة لغة هذه الأبيات

تبدأ هذه اللوحة بواو رب ليعطي معنى الافتراض في قوله أى ورب كتيبة ، ثم يبدأ في وصف هذه الكتيبة، وكأسلوبه الذي اعتداه في الوصف يبدأ بالوصف

المفرد ثم الجملة بنوعيتها فهى (ضخمة)، (فيها كوكب الموت - تقمص وثيدها - لها قرط، ثم يصف الصفة بجملة وهى (أن هذا القرط يحمى النهاب ، ثم يشبه هذه الصفة بشيء آخر كأنه) لوامع عقبان، ثم يصف العقبان بأن طريدها مروع، وهنا نقف لنرى الوصف التوليدى عند الشاعر فهو يتكلم عن كتيبة، فيصفها بوصف مفرد ثم جملة فعلية ثم اسمية وقف مع المبتدأ في الجملة الاسمية ليصفه بجملة فعلية، ثم يشبهه كأنه لوامع عقبان، ثم يصف طريد العقبان بأنه مروع، هذا من أهم سمات أسلوبه المتقب الوصف التوليدى.

ونجده يوظف لهذا الغرض كل امكانات اللغة، فواو رب تعطي معنى الشرط، والجملة الاسمية يحدث فيها تقديم وتأخير، فالخير وصف وحكم على المبتدأ ولهذا فهو يقدم الصفة على الموصوف لهذا السبب، فإن غرض الأول هو الوصف نحو (فيها كوكب الموت - لها قرط ، بل إن التقديم تعدى الجملة الاسمية ليحدث أيضا في الجملة الفعلية لهذا الغرض وهو إظهار الصفة على الموصوف، فقدم الجار والمجرور على الفاعل (تقمص بالأرض الفضاء وثيدها) والمفعول على الفاعل (وأمكن أطراف الأسنة والقنا يعاييب قود ولا يفوته في نهاية الجملة أن يسرع بوصف الفاعل في جملة فعلية (ما تثنى قودها). ثم يستمر في وصف الخيل، فهو يستخدم الجمل الفعلية ذات الفعل الحركى مثل تتبع أضت - طار - يطير ثم يكمل أسلوبه بما اعتاده من وصف بالتشبيه قائلاً: كأنه نخالة أقواع يطير حصيدها ، وقد قدم أيضا الجار والمجرور على الفاعل مرتين في بيت واحد يتبع من أعطافها وجلودها حميم، وأضت كالحماليج قودها ثم وفى هذا البيت أيضا: بكل مفضى تتابع بعد الحارشى خدودها وفى البيت الذى يليه هذا التقديم أيضا، إنك أصبحت لليسك لكيزر قدم الجار والمجرور على اسم أصبحت ، ولو قمنا بإحصاء

لحالات التقديم في هذه القصيدة نجد خمسا وعشرين حالة تقديم، خمس عشرة

حالة في الجملة الفعلية، وعشر حالات جملة فعلية.

جاءت خمسون حالة وصف توليدي، في الجملة الفعلية ما يقرب من أربعين جملة، وعشر جمل اسمية مما يُصور غلبة الوصف عنده، وعشر جمل شرطية، مما يشير إلى كثرة الشرط عنده أيضا وهو جاء ليضع شروط للوصف، وخمس حالات تشبيه بكما وكان، وهي تساعد في توضيح الوصف بالتشبيه.

ونستطيع أن نقول إن الشاعر وظف إمكانيات اللغة لهدفه، وهو الوصف لكل ما يتكلم عنه وهذا في موضوعات معينة منها الغزل وصف الراحة والرحلة ووصف الممدوح ولكن في حالات الحرب كما رأينا في القصيدة هذه، حيث انحرف عما اعتدناه في أسلوبه:

١- فالبداية الغزلية، لم تعد تبدأ بالاستفهام، بل بالإخبار عن صاحبه، ولم تعد تحوى السئال والتشكى وطلب النحلة منها، بل أصبحت تحوى الهجوم عليها واتهامها بأنها ممن يسترلهم ويغرمهم أدنى ملاطفة وبشاشة.^(١)

٢- ارتباط مقدمة القصيدة بموضوعها ومضمونها فهذه المقدمة الغزلية الشديدة توضح ملامح موضوعها وهو الحديث عن الحرب الفخر كما سيأتي في الأبيات التالية.

٣- الانحراف عن منهجه في استخدام وسائل اللغة حيث:

أ- انحرف عن الفعل المضارع إلى الماضي

ب- توظيف الشرط للأخبار.

ج- الاستغناء بالصفة عن اسم الشيء

د - الاستغناء بالفعل عن الاسم وعن الصفة

هـ- تأكيد المعنى عن طريق تكرار الفعل نحو (بات - تصيدنى - أغضت - تلك) فتكرار هذه الأفعال أو مشتقاتها له دلالة أسلوبية.

القصيدة الرابعة

١- وسار تغاة المبيت فلم يدع له طامس الليل مذهباً

٢- رأى ضوء نار من بعيد فخالها لقد أكنيته النفس، بل راء كوكباً

٣- فلما استبان أنها آنسية وصنق ظنا بعد ما كان كذبا

٤- رفعت له بالكف ناراً تشبهها شامية نكباء أو عاصف صبا

٥- وقلت: ارفعها بالصعيد كفى بها منادٍ سارٍ ليلة إن تأوبسا

٦- فلما أتانى و السماء تبيله فلقيته: أهلا وسهلا ومرحبا

٧- وقمت إلى البرك الهواجد فاتقت بكوما لم يذهب بها النى مذهباً

٨- فرحبت أعلى الجنب منها بطعنة دعت مستكن الجوف حتى تصبى

٩- تسامى بنات الغلى فى حجراتها تسامى عتاق الخيل ورداً وأشهباً.^(١)

نرى الشاعر في هذه القصيدة يعرض موضوعاً جديداً، وهو قصة كرم، رأيناها من قبل عند الحظيئة، وهي قصة بسيطة في أبيات محددة بدأها بواو وب، أى بافتراض (وسار)، ثم ينطلق إلى الوصف حيث يصف هذا السارى فهو: ١- أتعبه المسير ٢- فلم يدع له طامس الليل مذهباً، وهما جملتان فعليتان قدم لنا من خلاهما بطل القصة والمشكلة التى يعيش فيها فى تلك اللحظة.

الأمل: يظهر له الأمل فى وسط الليل فعبّر عنها الشاعر بجمل فعلية هي (رأى - خالها - أكنيته - راء) فعبّر بتلك الأفعال عن حيرة البطل بين الرؤية والتخيل، والأكتوية ثم الحقيقة، وجاءت أفعاله كلها ماضية لأنه يقص قصة.

وأبصره ، فإن الخيال والحلم والأمل لم يعد كذلك ، بل أصبح حقيقة ينصرها ويحسها. ثم أكد ذلك بقوله: وصَدَّقَ ظننا.

ونلاحظ أنه يذكر المعنى ويؤكد، وهى صفة أسلوبية لدى المتقرب كما نرى فى هذه الأبيات ، فهو قد تبين له أنها نار محسوسة، ثم عاد فأكد أنه صدق ظننا كذبه، ثم يأتى البيت الذى يليه ليؤكد هذا الظن الذى تسرب للبطل بالحقيقة وهو أنه رفع له ناراً، وهنا نلاحظ انتقالاً سريعاً من البطل إلى الشاعر راوى القصة، وهو التفات يفاجئ السامع به فلفت نظره ، وهو انحراف من وصف البطل وما حوله من أحداث إلى الحديث عن الشاعر، وهى ظاهرة أسلوبية، ثم يستخدم حرف عطف (أو) ليعبر به عن عدم وضوح الرؤيا لديه، فهذه النار تشبه رياح الشام أو رياح المشرق (فأو) هنا تدل على الحيرة وعدم الوضوح .

التقديم والتأخير: لقد قدم فى هذا البيت الجار والمجرور على المفعول مرتين فى جملة ١ - له: لتوضيح خصوصية الفعل بالضيف أى هذا للضيف فقط ٢ - بالكف وهو أهم ما يملك الإنسان، ثم يأتى المفعول به ليقول (ناراً) أى رفعت لأجله بكفى ناراً ، وهذا يوضح أنها نار سلام وترحاب، وهنا نرى وصفه للنار بعدة وسائل هى الجار والمجرور والفعل المضارع.

وهو لا يكتفى كما قلنا سابقاً بالإشارة للشيء بل يعود فيؤكد عليه، فقد رفع النار بالكف لكنه يعود فيؤكد هذا بتكرار الفعل (رفع) فقال: فقلت: ارفعها ثم يعلن سبب الرفع وهى أن تكون منادياً لسار إذا أراد الرجوع إليه ، وهى فى نفس الوقت وصف لتلك النار.

الوصف: لا يمل الشاعر من الوصف فيصف النار، وعندما أقبل عليه الضيف يسرع بوصفه قائلاً: (والسما تبه) متخلاً خلفية الحدث فى الصورة ، وهى السماء الممطرة .

واجب الضيافة: ثم يتلقاه قائلاً (أهلاً وسهلاً ومرحباً) فقام إلى الإبل النيام، فهيرت كل ناقصة ليست بكثيرة اللحم، وبقيت الناقة السمينة فطعنها طعنة جعلت الدم يتصبيب منها فارتفعت قطع اللحم فى القدر كارتقاع عناق الخيل الأشهب ، وكالورد

ملاحظات على أسلوب المتقرب فى هذه القصة:

١- لا زال يغلب الوصف على أسلوبه، أو هو الظاهرة الأسلوبية الغالبة عليه، فقد جعل من: أ- الحال: أى بجملة الحالية وسينة وصف (والسما تبه)

ب- المفعول المطلق: (تسامى بنات الغلى...تسامى عناق الخيل)

ج- الصفة تنوب عن الاسم: (دعت مستكن الجوف) يريد الدم، نبات الغلى يريد قطع اللحم، (البرك الهواجد) يريد الإبل النائمة.

د- التعبير عن الصفة بالجملة الفعلية: (لم يذهب بها النى مذهباً) أى أنها سمينة.

٢- البناء القصصى: لقد عبر الشاعر عن قصته بطريقة صحيحة حيث تسلسل الأحداث، وترتيبها، وكل بيت يحمل أفكاراً محددة متسلسلة ، وقد تيسر له ذلك بالآتى:

أ- استخدم ألفاظاً تعبر عن أفكاره بإيجاز، نحو: سار

ب- وصف الأشخاص والأحداث فى جمل فعلية تصف الأشخاص وتصور الأحداث فى نفس الوقت (والسما تبه)

ج- استخدام الفعل الماضى ليناسب الرواية القصصية، وذلك فى اثنين وعشرين موضعاً فى مقابل ثلاثة مواضع للفعل المضارع، وموضع واحد لفعل الأمر، مما يدل على غلبة الفعل الماضى.

د-استخدم ألفاظ تدل على الانتقال من مرحلة إلى أخرى في الأحداث نحو:
(فلما)

هـ-القصة لم تخل من الحوار باستخدام الفعل (قلت) (أهلاً وسهلاً ومرحباً)
و-استخدام أفعال تدل على الحركة نحو (تعناه-لم يدع-رفعت-أتاني-لقيته-قمت-
انفت-يذهب-تسامى...)

ز-بدأ يعرض الأبطال مع وصفهم لتصبح الأحداث متسلسلة، ويستمر في
عرض الأحداث حتى يصل إلى نهايتها وهي إطعام الضيف.

ح-استخدام ضمير المتكلم دائماً نحو (قمت قلت رفعت...) ليوضح أنه صاحب
المكرمة.

ط-الالتفات من ضمير الغائب في (وسار تعناه) إلى المتكلم في (رفعت له...) حيث
يبدأ في التفاعل شخصياً مع الأحداث، ثم يلتفت إلى ضمير المخاطب قائلاً: فقلت
ارفعاهما، ثم يعود إلى ضمير المتكلم قائلاً: فلقيته... وقمت ثم يعود للغائب، وهذا
الالتفات نوع من الانحراف يثير انتباه السامع. هي ظاهرة أسلوبية هامة نجدها
عنده.

ي-إن الالتفات الغريب في البيت الخامس من ضمير المفرد إلى المثنى إلى
المفرد، يثير كثيراً من الدهشة، كيف يسير نمط واحد من المفرد الغائب، ثم
المفرد المتكلم، ثم المفردة الغائبة، إنه بمثابة انفجار في الرتم أو الايقاع، حيث
يفاجئنا بأنه ليس وحده وضيغه في القصة بل هناك صديقان معه قال لهما:
ارفعاهما بقصد النار.

ل-التأكيد على الفكرة بتكرارها: فقد قال: رفعت له بالكف ناراً، ثم عاد ويؤكد
عملية الرفع بقوله: فلما ارفعاهما، ولا ندري هل هو الذي رفع النار أم صاحبه.

القصيدة الخامسة

- ١-أفاطم قبل يترك متعيسى
 - ٢-فلا تعدى مواعيد كاذبات
 - ٣-فإني لسو تخالفني شمالى
 - ٤-إذا لقطعتها ولقئت: بينى!
 - ٥-لمن ظعن تطلع من ضئيب
 - ٦-تصبر هل ترى ظعنا عجلاً
 - ٧-مررن على شراف ذات هجل
 - ٨-وهن كذلك حين قطعن فلجاً
 - ٩-يُسبهن السفين وهن بُخت
 - ١٠-وهن على الرجائر وأكنسات
 - ١١-كغز لان خذ لن بذات ضال
 - ١٢-ظهرن بكلة وسد لن رقماً
 - ١٣-أرين محاسناً، وكئن أخرى
 - ١٤-ومن ذهب يلوح على تريب
 - ١٥-وهن على الظلام مطلبات
 - ١٦-إذا ما فتته يوماً برهمن
 - ١٧-بتلمية أريش بها سهامى
 - ١٨-علون رباوة، وهبطن غيباً
- ومنعك ما سألتك أن تبينى
تمر بها رياح الصيف دوتى
خلافك ما وصلت بها يمينى
كذلك أجوى من يجنوينى
فما خرجت من الوادى لحين
بجنب الصحصحان إلى الوجين
ونكبن السدرايح باليمين
كان خدوجهن على سقرين
غراضات الأباهر والشئون
قوائل كل أشجع مستكين
توش الدانيات من الغصون
وتقبن الوصاوص للعيسون
من الديباج والبشر المصون
كلون العاج ليس بذى غصون
طويلات الذوائب والقرون
يعز عليه لم يرجع بحيسن
تبد المرشقات من القطين
فلم يرجعن قائلة لحين

- ١٩- قَلَّتْ لِبَعْضِهِنَّ، وَشُدَّ رَحْلِي
 ٢٠- لَعَلَّكَ إِنْ صرمت الحبلَ منى
 ٢١- فَسَلَّ الهم عنك بذاتِ لَوْبِ
 ٢٢- بِصَادَقَةِ الْوَجِيفِ كَأَنْ هَرَأَ
 ٢٣- كَسَاهَا تَامَكَ قَرْدًا عَلَيْهِا
 ٢٤- إِذَا قَلَّتْ أَشَدُّ لَهَا سَنَافَا
 ٢٥- كَأَنْ مَوَاقِعَ التَّقَاتِ مِنْهَا
 ٢٦- يَجْدُ تَنْفُسَ الصَّعْدَاءِ مِنْهَا
 ٢٧- تَصَلُّكَ الْجَانِّيَّيْنَ بِمَشْفَقَرٍ
 ٢٨- كَأَنْ نَفَى مَا تَفَى يَدَاهَا
 ٢٩- تَسْتَدُّ بِدَائِمِ الْخَطَرَانِ جَنْبَ
 ٣٠- وَتَسْمَعُ لِلذَّبَابِ إِذَا تَعَنَّى
 ٣١- وَالْقَيْتُ الزَّمَامُ لَهَا فَنَامَتْ
 ٣٢- كَأَنْ مَنَاحَهَا مَلَقَى لِجِامِ
 ٣٣- كَأَنْ الْكُورَ وَالْأَنْسَاعَ مِنْهَا
 ٣٤- يَشْقُ الْمَاءَ جَوْجُوهَا، وَتَعْلُو
 ٣٥- غَدَتْ قَوْدَاءَ مَشَقًّا نَسَاهَا
 ٣٦- إِذَا مَا قُمْتُ أَرْحَلَهَا بِلَوَّلِ
 ٣٧- تَقُولُ إِذَا دَرَأْتَ لَهَا وَضِيئِي:
- لَهَا جِرَّةٌ عَصَبَتْ لَهَا جَيْنِي
 أَكُونُ كَذَلِكَ مُصْحَبَتِي قَرَوْنِي
 عَذَاقَرَةُ كَمَطَرَقَةِ الْقُيُومِ
 يُبَارِيهَا وَيَأْخُذُ بِالْوَضِييْنِ
 سَوَادِي الرَضِيحِ مَعَ الْحَجِينِ
 أَمَامَ الزُّورِ مِنْ قَلْقِ الْوَضِييْنِ
 مُعَرَّسُ بَاكَرَاتِ الْوَرْدِ جِسُونِ
 قَوَى النَّسْعِ الْمُحْرَمِ ذِي الْمَنُونِ
 لَهُ صَوْتُ أَبْحُ مِنَ الرِّيَّيْنِ
 قَذَافُ غَرِيْبَةٍ يَبْدَى مُعِينِ
 خَوَايَةَ قَرَجٍ مَقْلَابِ دَهِينِ
 كَتَغْرِيدِ الْحَمَامِ عَلَى الْوُكُونِ
 لِعَادَتِهَا مِنْ السَّنَفِ الْمِيْنِ
 عَلَى مَعْرَاتِهَا وَعَلَى الْوَجِينِ
 عَلَى قُرَوَاءِ مَا هِرَّةٍ دَهِينِ
 خَوَارِبُ كُلِّ ذِي حَذَبٍ بَطِينِ
 تَجَاسَرُ بِالْأَنْخَاعِ وَبِالْوَتِينِ
 تَأَوُّهُ أَمَّةَ الرَّجُلِ الْحَزِينِ
 أَهَذَا بَيْنَهُ أَبَدًا وَدِينِي؟

- ٣٨- أَكَلُ الدَّهْرِ حَلٌّ وَارْتَحَالُ
 ٣٩- قَابَقِي بَاطِلِي وَالْجُدُّ مِنْهَا
 ٤٠- ثَبِثْتُ زَمَانَهَا وَوَضَعْتُ رَحْلِي
 ٤١- فَرَحْتُ بِهَا تُعَارِضُ مُسْبَكِرًا
 ٤٢- إِلَى عَمْرٍو وَمَنْ عَمْرٍو أَتَيْتِي
 ٤٣- غَايِمًا أَنْ تَكُونَ أَخِي بِحَقِّ
 ٤٤- إِيَّا فَاطْرَحْنِي وَاتَّخِذْنِي
 ٤٥- وَمَا أَتَرَى إِذَا يَمُتُ وَجْهًا
 ٤٦- أَلْخَيْرُ الَّذِي أَنَا أَبْتَغِيهِ
 ٤٧- دَعَى مَاذَا عَلِمْتُ سَأَتَقِيهِ
- أَمَا تَبْقَى عَلَيَّ وَمَا يَقِينِي!
 كُنْكَانُ الدَّرَائِنَةِ الْمُطْبِيعِ
 وَنُزْقَةُ رَفَّتْ بِهَا يَمِينِي
 عَلَى ضَحَضَاحِهِ وَعَلَى الْمُتُونِ
 أَخِي النُّجْدَاتِ وَالْحُلَمِ الرُّصِينِ
 فَأَعْرِفْ مِنْكَ غَثِّي مِنْ سَمِينِي
 عَدُوًّا أَتَقِيكَ وَتَقِينِي
 أُرِيدُ الْخَيْرَ أَيُّهَا يَلِينِي
 أَمْ الشَّرُّ الَّذِي هُوَ يَبْتَغِينِي
 وَلَكِنْ بِالْمَغِيبِ نَبْتِينِي (١)

نحن الآن أمام نونية المنقوب الشهيرة، وهي تحتاج منا إلى وقفة كبيرة
 فالشاعر تمهل في وصف مكونات لوحاتها، و أهتم بجزيئاتها، وأبدع في
 رسمها. لهذا نحاول فهمها بعمق.

واللوحة الأولى "خطاب لفاطمة" بدأه بالنداء (بالهمزة لقربها من قلبه)،
 وبعد النداء بدأ في حوار مع فاطمة قائلا: فاطمة: قبل يتيك متعيني)، وهي جملة
 بسيطة يليها جملة مركبة قدم في الأولى معمول الظرف على العامل، ثم تأتي
 الجملة المركبة، وهي جملة اسمية بدأها بالمصدر العامل وهو مبتدأ، ثم
 المضاف إليه، ثم معمول المصدر، وهو ما الموصوله تليها جملة الصلة+جملة
 فعلية، هي خبر للمبتدأ، وهي مصدر مؤول من أن و الفعل.

٢- جملة مركبة أخرى ولكنها فعلية: وهي مكونة من فعل+مفعول مطلق+مضاف إليه وصف+جملة فعلية صفة للمفعول المطلق إذن فهو موصوف بالمفرد ، ثم بالجملة الفعلية (فعل+جار ومجرور+فاعل+مضاف+ظرف)

٣- جملة مركبة شرطية: وهي مكونة من فعل الشرط (فعل فاعل مفعول أول+مفعول ثان)+جواب الشرط (نفي+فعل فاعل جار مفعول) جواب شرط ثان (جملة فعلية فعل فاعل مفعول) جواب شرط ثالث بالعطف (فعل فاعل مفعول) (جملة مفعول القول فعلية) تشبيه لجملة مفعول القول (جملة اسمية مبتدأ مجرور+خبر جملة فعلية) (فعل+فاعل مفعول موصول جملة صلة) .

الجمال المركبة في شعر المثقوب:

يتميز أسلوب المثقوب بالجمال الممتدة، فالجملة عنده قد تمتد إلى بيتين أو ثلاثة...، ربما يرجع ذلك إلى أن البنية العميقة عنده تحمل فكرة كبيرة يريد أن يعبر عن جميع أجزائها، فتبدو على السطح في البنية السطحية جملة معقدة مركبة من عدة جمل، لتبدو الفكرة التي يعبر عنها واضحة، كما نرى في مطلع هذه القصيدة،

هل لهذا القلب سمع أو بصر . أوتناه عن حبيب يكر
أولد مع عن سفاه نهية . تملرى منه أسبابى الدرر
مرمعات كسمطى لؤلؤ . خذلت أخراثة، فيه معر

ففي هذه الأبيات سؤال واحد في جملة واحدة ممتدة من البيت الأول إلى البيت الثالث هل لهذا القلب سمع أو بصر؟ ثم يمتد السؤال للشطرة الثانية أو هل لهذا القلب تناه عن حبيب يذكر ، ثم يمتد السؤال نفسه إلى البيت الثاني هل لهذا النمع عن سفاه نهية ، ثم ينطلق في وصف هذه الدموع في الشطرة الثانية والبيت الثالث كله .

وتبدأ اللوحة الثانية للشاعر، وجعلها لوصف قافلة المحبوبة الطاعنة، وهي تبدأ من البيت الخامس إلى البيت العشرين، وتبدأ هذه اللوحة بسؤال ويشير هذا السؤال إلى دهشة الشاعر عندما رأى هؤلاء الظعن كأنه لا يعرفهن ثم يردف ذلك بسؤال آخر يوجهه إلى صاحبه كأنه متشكك في أمر هؤلاء الظعن، فنرى تحول في السؤال الأول للثاني حيث كان السؤال عام فجعله لصاحبه، وتحول آخر من وضوح الرؤية إلى تشكك فيما يرى فهو تحول من : لمن ظعن تطلع؟ إلى تبصر هل ترى ظعنًا، ثم يأتي دور المكان في هذه اللوحة؛ فنجد لا ينسى ذكر المكان في السؤالين فهناك تطلع من ضبيب "وهو موضع ببلاد عبد قيس وهناك الصحصاحن وهو واد في طريق الشام من المدينة. وهذا الذكر للمكان له قيمة وهي تحديد موقع الحدث، وكذلك توضيح موضع البداية لرحلة هذه القافلة، والتي حفل فيها بالمكان كثيراً حيث ذكر بعد الإشارة إلى نقطة البداية، ذكر المواضع التي مرّت عليها هذه القافلة، بل إننا نلاحظ أنه يزاوج بين المكان والوصف لتلك الظعائن؛ فهو حريص على توضيح الخلفية المكانية للحدث، فكل من الجار والمجرور والظرف يوضحان هذه الصورة الوصفية للوحة التي يرسمها الشاعر لقافلة النساء.

التركيب: جاءت جمل الشاعر موزونة لهذا الغرض (رسم تلك اللوحة) فأكثرها جمل فعلية قصيرة أفعالها تدل على الحركة نحو (تطلع-خرجت-تبصر-مررن-كبن-قطن-يشبن-خذلن-تتوش-ظهرن-سدلن-قبن-أرين-كنن-فتة-يرجع-أريش-تبد-علون-هبطن-يرجع-مشد-عصبت-صرمتي ، هذا الكم من الأفعال يدل على تتبع الشاعر لتلك القافلة، فهي تحتوي على خمسة وعشرين فعلاً، تكون نفس العدد من الجمل الفعلية القصيرة وبجوارها عدد صغير من الجمل المركبة، وبجوارها أيضاً عشر جمل اسمية قصيرة ، وجملتان اسميتان طويلتان

والشكل العام لهذه الجمل. أننا لا نجد عند الشاعر تقديم أو تأخير لأحد أركان الجملة، أو مكملاتها عن وضعه المعروف، إنما تسير على المعتاد؛ فالجملة الفعلية مكونة من (فعل+فاعل+مفعول+ظرف+جار ومجرور) وقد يختفى أحد هذه الأجزاء، ولكن يبقى مكانه خالياً، وكذلك الجملة الاسمية (مبتدأ+خبر+ظرف+جار ومجرور) والذي نلاحظه أن الظرف والجار والمجرور يقومان بوظيفة تكميلية وصفية أيضاً، ونلاحظ أيضاً في الجملة الاسمية أن المبتدأ موجود، وهو الضمير (هن) عائد على هذه الظعن، أو محذوف وعائد عليهم أيضاً. فيقول: هن كذا-هن على الرجائز-هن على الظلام-أو محذوف نحو كغزلان أى هن-قوائل أى هن.

تسلسل العرض عنده: وهو أسلوب المتقب-فيبدأ بالسؤال عن الظعن كأنه لا يعرفها ثم يتجه إلى وصف هذه الظعن بادئاً بذكر بداية الرحلة من ضبيب، ثم مررن على شراف، ثم قطعن فلجاً، ثم يتوقف لوصف هذه القافلة تاركاً خط سير هذه القافلة ليصفها؛ فهي تشبه السفينة وكالغزلان... والذي يلت الانتباه هنا في هذه اللوحة افتتاحه بضمير الإناث هن، فقد ذكره في هذه اللوحة عشرين مرة ما بين متصل، ومنفصل نحو وهن كذلك...رجعن-مررن نكن-قطعن-يشبهن-خذلن-حدوجهن-ظهرن-سذلن-تقبن-أرين-كنن-علون-هبطن-قطعن.

وعند دراسة اللوحة الأولى والثانية من حيث التراكيب، وجدنا أنهما يحتويان على عدد خمس جمل مركبة، وعلى ثلاثين جملة فعلية، وخمس عشرة جملة اسمية، مما يدل على غلبة الجملة الفعلية، وقد كانوا موزعين على أنماط مختلفة منها ١- قد تكون الجملة المركبة في بيت واحد، أو قد تمتد إلى أكثر من بيت كما في البيت الثالث عشر والرابع عشر فهو يقول:

أرين محاسناً، وكنن أخرى من الديباج والبشر المصون

ومن ذهب يلوح على تريب كلون العاج ليس بذى غصون

فهذان البيتان قد جاءت الشطرة الأولى من أولهما تحمل جملتين، ثم تمتد الجملة الثانية منهما إلى الشطرة الثانية، والبيت الثاني كله، مستخدماً الجار والمجرور، ولكن يظل أسلوب المتقب وطريقته في الوصف مسيطرة على كل أبياته؛ وهي طريقة التدرج في الوصف، فهو يصف الأخرى بالجار والمجرور ثم يأتي بعده بوصف جملة للمجرور، أي الذهب (يلوح على تريب) ثم وصف بالجار والمجرور الجديد هو التريب ثم يليه بوصف جملة فهو يولد من الوصف وصفاً آخر، ويستترتب واحد من الجار والمجرور أو الظرف أو المفرد إلى الجملة بنوعها كل هذا تحت عباءة الجملة الأصلية.

والملاحظة التي رأيتها في تلك اللوحة أيضاً الإتيان بجملتين في شطرة واحدة، وهذه الجمل فعلية قصيرة تدل على حركة، نحو (ظهرن بكلة، وسذلن رقمسا-أرين محاسناً، وكنن أخرى-علون رباوة وهبطن غيبا، والغريب أنها من حيث المعنى أفعال متضادة ظهرن وسذلن-أرين وكنن-علون وهبطن، ما هذا إلا أن الشاعر يريد أن يفاجئ سامعه بالشيء وضده في لحظة واحدة، وهي من الانحرافات الجميلة لديه فنحن نعلوا ثم نهبط معه، ثم يأتي النمط الآخر للجملة، وهو أن يكون البيت الواحد به جملتان فعلية واسمية أو فعليتان أو اسميتان نحو:-

مررن على شراف فذات هجل	ونكنن الخرائج باليميم
وهن كذاك حين قطعن فلجاً	كأن حدوجهن على سفير
فلا تعدى مواعد كانبسات	تمر بها رياح الصيف دوني
إذا ما فته يوما برهمن	يعز عليه لم يرجع بحير

فكسل شطرة من هذه الأبيات تحتوى على جملة واحدة، ولكن كل من الجملتين يرتبط بالآخر إما أن تكون جواب شرط فعله في الشطرة الأولى أو صفة،

وصاحبها في الشطرة الأولى إن هذه التراكيب توضح بارتباط أجزاء وأركان القصيدة ببعضها فكل جزء يسلم إلى الآخر، وأيضاً كل بيت يسلم لما بعده. ويرتبط من حيث التركيب كأنما الأفكار التي تنمو في ذهنه تجد قوالب لغوية صحيحة تصب فيها، فالفكرة التي بدأ بها حديثه هي النداء على محبوبته، ثم الحديث معها وكأنها جملة واحدة في ثلاثة أبيات مستخدماً التراكيب المختلفة في اللغة من جملة اسمية، ثم جملة فعلية ثم جملة فعلية ثم جملة فعلية صفة للمفعول في الجملة التي قبلها، ثم يختتمها بجملة مركبة شرطية أو يأتي جواب الشرط فيها في الشطرة الثانية والسيت الذي يليه كله جواب شرط آخر، وهي من الملاحظات الغريبة عنده تعدد جواب الشرط.

فإني لو تخالفني شمالي خلافتك ما وصلت بها يميني

إذا لقطعتها ولقلت بيني كذلك أجتوى من يجتويني

فجواب الشرط الأول (ما وصلت بها يميني) وجواب الشرط الثاني (إذا لقطعتها ولقلت بيني)،

والملاحظة الأخيرة في هذا الموضع هي إتيانه بالمثال على ما يقول، وهو تأكيد للفكرة، كأنه دستور لديه (كذلك أجتوى من يجتويني)

ولسو نظرنا إلى لوحته الثانية نظرة مجملة لوجدناها عبارة عن فكرة واحدة، لا تختلف عن سابقتها فهي تبدأ بالسؤال كأنه لا يعرف هؤلاء الظعن، والجملة الاستفهامية تحتل مكانة كبيرة لدى المتقرب فهو يوظفها باستمرار في مواقف الغزل، وقد أحصيت الأبيات التي فيها استفهام في ديوانه فوجدتها خمسة أبيات؛ وكلها في أبيات غزلية. استخدام في أكثرها حرف الاستفهام هل ثلاث مرات، وفي موضع واحد اسم الاستفهام (من) وفي موضع آخر (ما) استفهامية، وكلها جمل اسمية عدا واحدة فعلية، وهذه الأبيات هي :

- ١- هل عند غان لفؤاد صدد من نهلة في اليوم أو في غد
- ٢- هل لهذا القلب سمع أو بصر أو تراه عن حبيب يذكر
- أولدمع عن سقاء نهية تمتري منه أسألي الدرر
- ٣- أعاذل ما يدرك أن رب بلدة إذا الشمس في الأيام طال ركودها
- ٤- لمن ظعن تطلع من ضييب فما خرجت من الوادي لحين
- ٥- تبصر هل ترى ظعنا عجلاً بجنب الصححان إلى الوجين

وبعد هذا الاستفهام نرى استفهاماً آخر في البيت الخامس، ويسبق الاستفهام فعل أمر (تبصر) كما في الاستفهام والذي في البيت الثالث الذي سبقه بنداء (أعاذل)، وهو بعد الاستفهام يكمل البيت بوصف جملة أو شبه جملة لأحد أركان جملة الاستفهام، وهذا أسلوب المتقرب في الاستفهام.

ولكنه ينحرف عن هذا الأسلوب في الموضعين الأول على لسان ناقته والثاني على لسان نفسه يعبر فيه عن حيرته وهو انحراف من حيث الموضوع فليس في موضع الغزل كما سبق، ولكن من حيث التركيب فهو لا يزال يستخدم نفس التراكيب فهو يسأل بالهمزة في جمل استفهامية فعلية واسمية وهذه الأبيات هي :

تقول إذا درأت لها وضيبي أهذا دينه أبداً وديني؟

أكل الدهر حلُّ وار تحال؟ أما يبقى على وما يقيني؟

و ما أدري إذا يمت وجهها أريد الخير أيهما يليني؟

أ الخير الذي أنا أبتغيه أم الشر الذي هو يبتغيني؟

أما طول الجملة كما رأينا في الأبيات السابقة فهي ست جمل قصيرة كلها اسمية عدا واحدة فعلية

اسمية: أهذا دينه أبداً وديني؟ فعلية: أما يبقى على وما يقيني؟

أيهما يلينى ؟

أألخير الذى أنا أبتغيه ؟

أم الشر الذى يبتغينى ؟

أكل الدهر كلُّ وارتحال ؟

وهنا نرى تميز هذه الأسئلة عن سابقتها فى قصر الجمل واستخدامه أداة استفهام واحدة ، هل لأنه هنا يتحدث عن ناقته وحيرته فلا يحتاج إلى إطالة ؟ أما فى الأولى فإنه يتحدث عن غرامه، وكما يقول الشاعر (فتطويل أحاديث الهوى لذة أخرى) ولهذا يطيل فى أسئلة الهوى والغرام بالوصف بأنواعه وتنوع أداة الاستفهام لأنه لذة أخرى؟

ثم ينطلق - كما ذكرت آنفاً - فى لوحته واصفاً تلك القافلة من لحظة ظهورها ثم خروجها من ضييب، ومرورها على شراف، ثم يشبههن. بالسفين، ثم بالغلزلان، ثم يصف جمالهن وحركتهن، ثم ينهى حديثه معين بالإشارة إلى أثر فراقهن عليه؛ ليمهد لحديثه عن موضوع أو لوحة جديدة، (الثالثة) والتي سوف يصف فيها ناقته التى هى مسلاته عن هن، فهى التى تسليه عن صرمهن قائلاً: فسل لهم عنك بذات لوث.

يقول فى وصف هذه الناقة:

فسلّ لهم عنك بذات لوث عزافرة كمطرقة القيون

فلو نظرنا إلى هذا البيت وتركيبه نجده يسير على أسلوب المتقب لا يحيد عنه، فهو يأتى بفعل سل+مفعول (الهم)+جار ومجرور هو فى أصل مفعول ثانٍ (بذات لوث)+صفة مفرد للجار والمجرور+جار ومجرور هو (شبه جملة) وصف للمجرور الأول أى المفعول الثانى. فهو يتدرج - كما اعتاد فى وصفه - من

الوصف المفرد ثم شبه الجملة، ويأتى فى البيت الذى يليه بالوصف الجملة كأنها أصبحت بصمة له فى وصفه فيقول فى البيت الذى بعده:

بصادقة الوجيف كأن هراً يباريها ويأخذ بالوضيين

فهو يبدأ بالجار والمجرور وهو يصف الناقة، ثم يأتى بجملة اسمية منسوخة خبرها جملة فعلية ومعطوف عليها بجملة فعلية وكلاهما وصف بجمل فعلية، ثم يليها بجملة وصفاً أيضاً للناقة ، وهى جملة طويلة؛ قدم المفعول فيها على الفاعل

كساها تامكا قرذاً عليها سوادى الرضيح مع اللجين

فعل+مفعول+صفة للمفعول+جار ومجرور+فاعل+مضاف إليه+ظرف+مضاف إليه ثم يلى ذلك بجملة شرطية مقرونة بتشبيه، ثم وصف بجملتين فعليتين، ثم تشبيه لذلك الوصف، ثم يليه بجملة فعلية وصف آخر لها، وجملة فعلية أخرى.

فهذا كله يعطينا فكرة عن منهجه فى الوصف هنا؛ فهو بين وصف بجملة فعلية وتشبيهه بـ كأن فهو يزواج بينهما؛ فلو نظرنا إلى هذه اللوحة نجد من البيت العشرين حتى نهاية اللوحة فى البيت الحادى والأربعين وهى كلها وصف للناقة يقوم على هذا المنهج، وصف بجملة فعلية ، ثم تشبيهه بـ كأن؛ وعدد الجمل الفعلية فى هذه اللوحة سبع وعشرون جملة أفعالها (١٤- مضارع- ١٢- ماض- واحد أمر) وعدد حالات التشبيه بكأس أربع حالات، وحالتان بالكاف، فى حين أن عدد الجمل الاسمية خمس جمل فقط ، وعدد الجمل الشرطية أربع فقط وعدد كبير من الجار والمجرور يصل إلى ١٥ حالة بهدف الوصف والمضاف إليه يصل إلى ١٢ حالة ومن هذا الإحصاء العدى نخرج بالآتى:

أن السرجل سخر إمكانيات اللغة المختلفة لرسم لوحته، وأن هدف الرجل هو وصف دابته فقط (جسدها وسرعتها وحركتها)، ولكى يوضح هذه الصفات أكثر؛

شبهها بما هو أفضل منها في هذه الصفات، وبهذا يمكن أن نفهم من هذه الأعداد الآتي:

أ- كثرة عدد الجمل الفعلية لتتناسب مع صفة الحركة والسرعة التي يصف بها ناقته.

ب- كثرة استخدام كأن والكاف؛ ليوضح الصفة التي يصفها بها مقارنة بغيرها من الدواب.

ج- المزاجية بين التشبيه، والوصف لتوضيح الصورة أكثر، وحتى لا يمل السامع من تكرار أحدهما.

د- استخدام الجمل الشرطية بهدف دقة الوصف، فهو لا يشد السنان لناقته إلا إذا قلقت، فهذا حدث مرتبط بالآخر، فلو حدث الأول (فعل الشرط) حدث الثاني (جواب الشرط).

هـ- وهذا العدد الكبير من الجار والمجرور الإضافات التي وظفها للوصف يوضح قدرته على استخدام كل إمكانيات اللغة لهدفه الكبير وهو الوصف أو لرسم لوحته، فكل جزء في الجملة يصف بدقة لوحته، فلو نظرنا إلى نماذج هذه المكملات لوضحت الفكرة؛ فهو يقول: فسل لهم عنك بذات لوث... بصانقة الوجيف.

و- عدد كبير من الجمل القصيرة الوصفية يُسخرها الشاعر لعملية الوصف يقول الشاعر: تصك الجانبين بمُشْفَرٍّ له صوت أبج من الرنين

فجملة "له صوت أبج من الرنين" جملة اسمية، وكما في هذين البيتين نجد جملتين فعليتين يقول:

عَنَتُ قَوْدَاءَ مَشَقَا نَسَاهَا تَجَاسَرَ بِالنَّخَاعِ وَبِالْوَتِينَ

فرحت بها تعارض مسبكراً على ضحضاحه وعلى المتون

نجد جملة (تجاسر بالنخاع وبالوتين) -والجملة الثانية (تعارض مسبكراً على ضحضاحه)

ز- تقديم جواب الشرط على فعل الشرط، وأداة الشرط كما في هذا البيت:

تقول إذا درأت لها وضيني أهذا دينه أبداً وديني.

أي (إذا درأت لها وضيني تقول: أهذا دينه أبداً وديني، ولكنه قدم تقول لأهميته .

ومثله هذا البيت الذي قدم فيه جواب الشرط على فعل الشرط، يقول:

وتسمع للذباب إذا تغني كتغريد الحمام علي الوكون

أي إذا تغني الذباب تسمع له صوت كتغريد الحمام علي الوكون .

ح- الالتفات داخل اللوحة: يبدأ الشاعر حديثه متوجهاً إلى صديقه بقوله فسئل الهم عنك ... ، ثم ينتقل إلى وصف هذه الناقة ثم يعود لصديقه قائلاً: تسمع للذباب ...

ثم يعود لوصفها مرة أخرى، فهو ينتقل من ضمير المخاطب إلى المفردة الغائبة ثم يعود للمخاطب، ثم للغائبة، ثم يقوم بحوار معها، وهذا موجود في الشعر الجاهلي بكثرة -بداً بقوله "تقول..." ثم يتكلم عن سلوكه معها (ثبت زمامها...) ويختتم بذلك لوحته.

ط- ربط بين اللوحات: يقوم الشاعر بالربط بين اللوحات عن طريق الالتفات من الحديث صاحبه إلى الحديث إلى صاحبه ونلاحظ هذا في هذه الأبيات

فقلت لبعضهن، وشد رحلى لها جرة عصبت لها جيني:

لعلك إن صرمت الحبل منى أكون كذاك مصحبتى قروني

فسل الهم عنك بذات لوث عذا فرة كمطرقة القيون

أما ربط اللوحة الثانية بالثالثة فإنه حيث يتحدث عن منوحيه عمرو بن هند إذا به يربط بينهما عن طريق السرد، وليس الإلتفات فهو يربط بالفعل (فرحت) أي إلي عمرو بهذه الناقة فيقول:

فرحت بها تعارض مسبكرا
إلى عمرو ومن عمرو أنتتى
على ضحضاحه وعلى المتون
أخي النجدات والحلم الرصين

فانفعل (رحت يأتي معموله في البيت الثاني (إلى عمرو) وفي نفس البيت الثاني يبدأ بمدح عمرو قائلاً: ومن عمرو أنتتى أخي النجدات والحلم الرصين، وبذلك يكون قد ربط بين لوحة مدح عمرو ووصف الناقة.

- كلام الناقة: نجده يُجرى حواراً مع الناقة، ولكن ليس كغيره من الشعراء الجاهليين الذين يجعلون الناقة أو الفرس يتكلم عن طريق قولهم - كما قال عنزة - ولكن لو علم الكلام ملكي^(١) بل جميعها تتكلم فتقول: أكل الدهر حل وارتحال؟ أما يبقى على وما يقني: أهذا دينه أبداً ودينى؟ فهو يشخص منها إنساناً يتكلم ويتحاور معه، وهذا هو الانحراف الأول لدى الشاعر في وصف الناقة، فهو دائماً يحكى عنها ويصفها في كل قصائده أو عن فرسه، ولكن هنا انحرف عن ذلك الوصف المحكى على لسانه من إخبار أو تشبيه إلى غير ذلك، ثم يقف هنا ليجعلها تتكلم وتناووه، بل تلتفت في حوارها من مخاطبته إلى الحوار معه بضمير الغائب لا المخاطب في: أما يبقى على وما يقيني، أهذا دينه؟ وهنا ضمير الغائب بدلاً من المخاطب.

(١) أنظر ديوان عنزة ١٢٦.

لو كان يدري ما المحاورة اشككي

ولكان لو علم الكلام مكلمي

آثار البيئة: والشاعر لا ينسلخ عن بيئته، فهو يكثر من الصور، فهو كما ذكرنا من قبل - عاش على البحر في البحرين، ولهذا نجده يقتنص من تلك البيئة البحرية وصفه لناقته فيقول

كأن الكور والانساع منها
يشق الماء جوجؤها وتعلو
على قرواء ماهرة دهين
غوارب كل ذي حذب بطين

فهو يصفها بالسفينة التي تشق عباب الماء، وترتفع فوق الأمواج، وهنا يبدو أسنوب المثقب العبدى في الوصف، فهو لا يصفها بالسفينة، بل يصف الرجل الذي عليها والانساع (سير تشد به الرجال) كأنه في قرواء (سفينة طويلة)، ماهرة (سابعة)، ثم يمضي في وصف تلك السفينة التي تشق بصرها الماء، وتعلو فوق الأمواج المرتفعة والواسعة البعيدة.

لقد أوهمنا الشاعر أنه يصف الرجل بالسفينة، لكنه في الواقع يصف الناقة بالسفينة، مقتطعا ذلك من بيئته.

اللوحة الأخيرة: وهي مدح لعمرو بن هند ومن هذه اللوحة تتضح مدى علاقة المثقب بعمرو بن هند فهو بعد مدحه له يحدثه كأنه نداء له رغم أنه ملك.

ويسادئ ذي بدء فإن الشاعر استهل مدحه لعمرو بما اعتدناه فيه من قبل، وهو الانتقال من وصف الناقة إلى مدحه لعمرو، بقوله (إلى عمرو)، وقد استخدم هذه البداية في قصيدة سابقة قائلاً:

وإلى عمرو، وإن نم آته
تجلب المدحة أو يمضي السفر

ولو قمنا بإحصاء مواضع المدح عنده، وقصائده، وكيف يبدأ المدح لتبين أن عدد القصائد التي مدح فيها في ديوانه أربع قصائد كلها تبدأ بـ (إلى عمرو)^(١) - وإلى

(١) أنظر الديوان ص ٢٠٨.

عمر^(١) - إلى ملك^(٢) بذ الملك) في ثلاث قصائد، وفي الرابعة يَحْدِثُ عن ذلك المنهج أى ينحرف عنه فيقول مادحاً خالد بن أنمار بن الحارث:

إنما جاد بشأس خالدٍ بعد ما حاقت به إحدى العظم^(٣)

فهو يتحدث عن جود ممدوحه وكرمه بادئاً بالفعل جاد بدون أن يقول كما سبق - (إلى خالد) أما منهجه في المدح فهو يصف ممدوحه وصفاً خلقياً وخلقياً، ثم يمدح كرمه وشجاعته، في جمل تتميز بصفات معينة، ومنها أن تكون جمل قصيرة، ويغلب أن تكون جمل اسمية، وفي إحصاء للقصائد التي تحتوى على مدح في غير هذا الموضع، وجدنا أربع وعشرين جملة، منها إحدى عشرة جملة (اسمية - قصيرة) وفي المقابل خمس جمل فعلية قصيرة والمجموع ست عشرة جملة قصيرة وهناك ثمان جمل طويلة - ما بين جمل معقدة أو مركبة شرطية، وبين جملة غير شرطية، فمن الجمل القصيرة (واضح الوجه - كريم نحره - ملك السيف - بذ الملك ...)

أما الجمل المعقدة أو المركبة : فنجد أكثرها جمل شرطية، ويكثر فيها تقدم جواب الشرط على فعل الشرط وأداة الشرط نحو (يرى الكلب إذا عض وهر) إن لم آت تجلب المدحة أو يمضي السفر).

أما في هذه اللوحة فنجد الشاعر ينحرف عن منهجه السابق، والذي يقوم في أغلبه على المدح بجمل قصيرة أغلبها اسمية، لأنه يوجه المدح إلى شخص الممدوح مباشرة، أما في هذا الموضع فهو يقيم مدحه على أساس الحوار مع ممدوحه فبعد مدحه مباشرة (أخى النجدات والحلم الرصين) يتجه إليه قائلاً: إما أن تكون أخى بحق فأعرف منك غشى من سميتي، وإلا فاطرحنى واتخذنى عدواً

(١) انظر الديوان ص ٦٨

(٢) انظر الديوان ص ١٠٥

(٣) انظر ديوانه ص ٢٢١

أتقيك وتتقيني، وكأنه يوعد ولا يمدحه، بل إن هذه الأبيات الأخيرة تشير إلى حيرة الشاعر وتوتره، فيقول - ما أدري إذا يمت أو جها أريد الخير أيهما يليني أأخير الذى أنا أبتغيه أم الشر الذى هو يبتغيني).

لقد عبر الشاعر عن عدة معان بعدة تراكيب، فقد عبر عن مكانته عند عمرو بن هند، وأنه يُعده أخوا له، وذلك باستخدام هذا التركيب إما أن ... وإلا فـ ... ، وكذلك باستخدام كلمة (أخى)، بل إنه يجعله في مكانة الند في قوله (أتقيك وتتقيني)، وهذا التركيب السابق تركيب معقد يحتوى على عدة جمل فهو يتكون من:

إما + أن + تكون + اسمها + خبرها + جار ومجرور ف + جملة فعلية (فعل + فاعل مستتر + جار مجرور + مفعول)

إلا + ف فعل أمر + مفعول

(وقد أشار إلى هذا التركيب وهذين البيتين على بن محمد النحوى الهروى في كتابة الأزهية يقول وقد يجوز أن تأتى بـ (إما) غير مكررة إذا كان في الكلام عوض (من) تكريرها نقول (إما أن تكلمنى وإلا فاسكت المعنى إما أن تكلمنى، وإما أن تسكت قال المتنبي العبدى يخاطب عمرو بن هند الملك .

فإما أن تكون أخى بصدق فأعرف منك غشى من سميتي

وإلا فاطرحنى واتخذنى عدواً أتقيك وتتقيني^(١)

فهو قد استخدم (إلا)، كان إما، وهذا التركيب للتخيير، ويمتد هذا التخيير إلى البيتين الأخيرين :

ولكن التخيير الأخير جاء بالهمزة وأم، لأنها في صيغة استفهام.

وقد فتن القدماء بهذه القصيدة فوجد عبد القادر البغدادي يتناول أبياتاً منها كشواهد نحوية وكذلك علماء البلاغة والنقد والأدب لما لهذه القصيدة من مكانة عندهم فيعرض عبد القادر البغدادي في الخزانة لهنين البيتين:

فإمّا أن تكون أخى بحقٍّ فأعرفُ منك غنى من سميني
وإلا فاطرحني واتخذني عدواً أتقيك وتقييني

على أنه قد تخلف (إما الثانية) إلا ، وهي إن الشرطية المدغمة بلا النافية، أي وإلا تكن أخى بحق فاطرحني، وقد تخلفها (أو) أيضاً كما قال الشارح وغيره... وقوله (فإنما أن تكون) يتأويل مصدر منصوب على أنه مفعول لفعل محذوف، والتقدير: بين إما كونك أخاً وإما كونك عدواً (وإما) لأحد الشيئين، وجعل بعضهم ذلك المصدر مبتدأ محذوف الخبر بتقديره: فإذا أخوتك الصادقة حاصلة هذا كلامه والجيد أن تكون خبر مبتدأ محذوف، والتقدير: إما شأنك كونك أخاً صادقاً^(١) ثم يذكر خلاف النحاة في الرواية وما تحتمله كل رواية^(٢). وذكر هذا أيضاً صاحب الصناعتين^(٣) ويذكر ابن جني قضية صرفية حيث تحذف اللغة أحد المتماثلين وسيشهد ببيت من هذه القصيدة فيقول: وأما قراءة من قرأ (وكذلك نجى المؤمنين) فليس على إقامة المصدر مقام الفاعل ونصب المفعول الصريح، لأنه عندها على حذف إحدى نوني (نجي) كما حذف ما بعد حرف المضارعة في قول الله سبحانه (تذكرون) أي تتذكرون، ويشهد أيضاً لذلك سكون لام (نجي) ، ولو كان ماضياً لانفتحت اللام إلا في الضرورة، وعليه قول المتقّب العبدى:

لمن ظعن تطالع من ضبيب فما خرجت من الوادي لحين

(١) خزانة الأدب ٨٠/١١.

(٢) المرجع السابق ٨١/١١، ٢٧/٦.

(٣) الصناعتين ١٩١.

أي تتطالع فحذف الثانية، على ما مضى^(١)

وتحدث الأخفش في معاني القرآن عن (ماذا) مستشهداً ببيت المتقّب فقال: " ويدلك على أن (ماذا) اسم واحد قول الشاعر :

دعى ماذا علمت سائقيه ولكن بالمغيب نبئيني

قلو كانت (ذا) هاهنا بمنزلة الذي لم يكن كلاماً^(٢) وفي موضع آخر (... جعل

(ما) و (ذا) بمنزلة ما وحدها ولا يجوز أن يكون ذا بمنزلة الذي في هذا البيت

لأنك لو قلت: دعى ما الذي علمت لم يكن كلاماً^(٣)

ويذكر علماء البلاغة أخذه من غيره وأخذ غيره عنه، كما في خزانة الأدب يقول البغدادي: ومما يتمثل به من شعره:

قلو كفى اليمينُ بفكك خوفاً لأفردت اليمينُ من الشمال

أخذه المتقّب العبدى فقال:

قلو أنى تخالفنى شمالي خلافاً ما وصلتُ بها يميني^(٤)

وقال أبو هلال العسكري (لا ينبغي الإيماء هذه المعاني كلها، ونحوه قول المتقّب العبدى:

تقول إذا درأت لها وضيني أهذا دينه أبداً وديني

أكل الدهر حل وارتحال أما يبقى على ولا يقيني^(٥)

(١) الخصائص ٣٩٩/١.

(٢) معاني القرآن ٥٣، ١٧٢.

(٣) معاني القرآن ٥٣، ١٧٢.

(٤) خزانة الأدب ١٣٨/٢.

(٥) الصناعتين ١٢٠.

وقد أعجب الجاحظ بتشبيه المتقب لأصوات الذباب فقال: (ومما قيل في أصوات الذباب وغنائها قال المتقب العبدى:

وتسمع للذباب إذا تغنى كتغريد الحمام على الغصون^(١)

وقد أعجب علماء لحن العامة بكلمة (التأوه) التى وردت في هذه القصيدة للمتقب وأخذوا في تناولها في أكثر من كتاب ، ففي كتاب أصلح المنطق يقول (فالأهه من التأوه، وهو التوجع، يقال تأوهت أهة قال المتقب:

إذا ما قمت أرجلها بليل تأوه أهة الرجل الحزين^(٢)

وكل هذا يوضح مدى إعجاب القدماء بهذه القصيدة.

وقد لاحظ الجاحظ إدراك المتقب لحواس الحيوانات فأشار إلي ذلك في أكثر من موضع ففي كتبه فهو يقول في البيان: (وقال المتقب العبدى في استماع الثور وتوجسه ، وجمع باله إذا أحسن بشئ من أسباب القائنص، وذكر ناقة:

كانها أسفع نو جده يضمه الفقر وليل سدد
كأنما ينظر من برقع من تحت روق سلب منور
يصيح للنباة أسماعه إصاخة الناشد للمنشد
و يوجس السمع لنكرائسه من خشية القائنص والمؤسد^(٣)

وكذلك ما رأيته أنفاً من تسجيل الجاحظ ملاحظة حول صوت الذباب وأن المتقب هو الذى ذكر ذلك في شعره.

(١) الحيوان ٣/٣٨٨.

(٢) أصلح المنطق ٣٢١، وانظر الفاخر لابن سلمة ٤٣، تصحيح النصيح ١٧٩، تهذيب أصلح

المنطق ١٧٤/٢، الخصائص لابن جنى ٤٠/٣، درة الغواص ٢٠٥.

(٣) البيان والتبيين ٢/٢٨٨.

القصيدة السادسة

- ١- ذاد عني النوم هم بعدهم
 - ٢- طرقت طلحة رحلى بعد ما
 - ٣- طرقتنا ثم قلنا إذ أتت:
 - ٤- ضربت- لما استقلت - مثلاً
 - ٥- مثلاً يضربه حكامنا،
 - ٦- فأجابت بصواب قولها
 - ٧- إنما جساد بشأس خالد
 - ٨- من منايا يتخاسين به
 - ٩- باكر الجفنة، ربعى الندى
 - ١٠- يجعل المال عطايا جمة
 - ١١- لا يبالى، طيب النفس به
 - ١٢- لا تقولن إذا ما لم ترد
 - ١٣- حسن قول (نعم) من بعد (لا)
 - ١٤- إن (لا) بعد (نعم) فاحشة
 - ١٥- فإذا قلت: نعم فاصبر لها
 - ١٦- وأعلم أن الذم نقص للفتى
 - ١٧- أكرم الجار وأرعى حقه
 - ١٨- أنا بيتى من معد في الذرى
 - ١٩- لا ترائى راتعا في مجلس
 - ٢٠- إن شر الناس من يكشر لى
 - ٢١- وكلام سئ قد وقرت
 - ٢٢- فتعزيت خشاة أن يرى
- ومن الهم غناء وسقلم
نام أصحابى، وليلى لم أتم
مرحباً بالزور لمّا أن ألم
قاله القوال عن غير وهم
قولهم فى بيته يؤتى الحكم
من يجد يحمد ومن يبخل يذم
بعد ما حاققت به إحدى العظم
يستردن المزول من لحم ودم
حسن مجلسه، غير لطم
إن بذل المال فى العرض أمم
عطب المال إذا العرض سلم
أن تتم الوعد فى شيء: نعم
وقبيح قول (لا) بعد "نعم"
فـ (بلا) فابدأ إذا خفت الندم
بتجاح الوعد، إن الخلف ذم
ومتى لا يتق الذم يندم
إن عرفان الفتى الحق كرم
ولى الهامة والفرع الأشم
فى لحوم الناس كالسبع الضرم
حين يلقانى، وإن غبت شتم
عنه أذناى وما بى من صمم
جاهل أنى كما كان زعم

٢٣- ونبعض الصفح والإعراض عن ذى الخنا أبقي وإن كان ظلم
٢٤- أجعل المال لعرضي جنة إن خير المال ما أدنى الذمم^(١)

هذه القصيدة تعد خروجاً عما اعتاده الشاعر في قصائده السابقة، من حيث التراكيب والإيقاع والمضامين الفكرية التي بثها فيها. ولكي تتضح الصورة أكثر لا بد أن نقارنها بقصيدة له في نفس البحر، فهي من بحر الرمل والذي تفعيلاته هي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ولكي تتضح الصورة أكثر يمكن مقارنة هذه القصيدة بقصيدة أخرى للشاعر من نفس البحر، وهي القصيدة الثانية من بحر الرمل، والتي مطلعها:

هل لهذا القلب سمع أو بصر أوتناه عن حبيب يُذكر

وكلاهما يتفق في نفس العروض والضرب، فالضرب والعروض فيهما محذوف حصول من فاعلاتن إلى فاعلن، أما مطلع القصيدة فهما مختلفان فالقصيدة الثانية تبدأ بجملة اسمية استفهامية تدل على حيرة الشاعر: أما القصيدة السادسة فتبدأ بجملة فعلية يث فيها شكواه من الهم، ولكن كلاهما يتفق في أنهما مقدمتان غزليتان، ولكن الشاعر في القصيدة السادسة يبدأ أبياته ١، ٢، ٣، ٤، ٦ بجملة فعلية ماضية (زاد - طرقت - ضربت - فأجابت - طرقت) وفي جملة قصيرة (ذاد عنى النوم - هم بعدهم - طرقت طلحة رجلي - طرقتنا - أتت - ضربت - لما استقلت - يضربه - حكمانا...) في حين أن القصيدة الثانية تبدأ بجملة طويلة تمتد إلى أكثر من بيت يدخل فيها الوصف التوليدي الذي يجعل الجملة الأولى تمتد إلى ثلاثة أبيات.

أما القصيدة السادسة فقد قامت على الحوار وليس الوصف، ولهذا كانت الجملة القصيرة يكثر فيها أفعال الحوار مثل (قلنا - أجابت - قاله) وما يشق عنها من أسماء نحو (قولها - قولان - قولهم) والمقدمة الغزلية في القصيدة السادسة تزيد بيتاً عن القصيدة الثانية، وفي القصيدة الثانية نرى المقدمة الغزلية كلها جملة واحدة، أي أنها تحمل فكرة ممتدة من البيت الأول إلى الخامس، أما بناء الجملة في القصيدة السادسة فهو مختلف تماماً فكل بيت يبدو وكأنه يحمل فكرة مستقلة وكسلهم (أي الأبيات جميعاً) تحمل فكرة واحدة. وهذا من طبيعة الحوار، وهو يأتي للفكرة الواحدة في نفس البيت بدليل، يقول (ذاد عنى النوم هم بعدهم)، ثم يأتى بدليل على أرقه الذي أحدثه الهم قائلًا (ومن الهم غناء وسقم)، ثم يأتى البيت الذي بعد ذلك ليبين سبب الأرق قائلًا طرقت طلحة رجلي بعد ما نام أصحابي وليسلى لم أتم، فهو مكون من ثلاث جمل فعلية ماضية، وهي جملة قصيرة، فزيارة طلحة هي سبب أرقه، ثم يأتى البيت الثالث مرتبطاً بالسابق قائلًا: (طرقتنا - ثم قلنا - إذ أتت: مرحبا بالزور لما أن ألم.

فسنجد في هذا البيت خمس جمل فعلية ماضية تحتوى على الأفعال (طرق، قال، أتى، ركب، ألم) فلو أحصينا الجمل التي جاءت في هذه المقدمة الغزلية التي تبدأ من البيت الأول إلى السادس لوجدناها تحتوى على عشرين جملة منها جملة واحدة اسمية وسبع جمل فعلية فعلها مضارع، وعلى اثنتي عشرة فعلية فعلها ماض وفي مقابل هذا نجد في القصيدة الثانية من البيت الأول إلى الخامس حيث تنتهى المقدمة الغزلية قد أتى بجملة واحدة هي جملة شرطية مركبة طويلة سبق جواب الشرط فيها فعل الشرط أما جواب الشرط المتقدم هذا فقد جاء على شكل جملة اسمية تحتوى على عدة جمل وصفية توليدية داخل جملة جواب الشرط هذه، فهي تتكون من (جملة اسمية + جملة فعلية + جملة فعلية + جملة اسمية) بالمقارنة، نجد الجملة الاسمية في القصيدة الثانية هي:

هَلْ لِهَذَا الْقَلْبِ سَمْعٌ أَوْ بَصَرٌ
أُولَدَ مَعَ عَن سَفَاهِ نَهْيَةً
مَرْمَعَلَاتٍ كَسْمَطِي لَوْلُو
أَوْتَنَاهُ عَن حَبِيبٍ يُتَكَبَّرُ
تَمْتَرِي مِنْهُ أَسَابِيُ الدَّرَرِ
خَذَلْتُ أَخْرَاتِهِ، فِيهِ مَعَرٌ^(١)

تتكون من جملتين اسميتين أساسيتين مع جمل تابعة للثانية وصف لأحد أركانها.

الجملة الأولى: هَلْ لِهَذَا الْقَلْبِ سَمْعٌ أَوْ بَصَرٌ أَوْتَنَاهُ عَن حَبِيبٍ يَدْكُرُ

الجملة الثانية: أَوْ (هَلْ) لَدَمْعٍ عَن سَفَاهِ نَهْيَةً تَمْتَرِي مِنْهُ أَسَابِيُ الدَّرَرِ

الجملة الثالثة: (صفة للدمع)، وَ (هِيَ) مَرْمَعَلَاتٍ كَسْمَطِي لَوْلُو

الجملة الرابعة: (صفة لسمطي اللولو) خَذَلْتُ أَخْرَاتِهِ

الجملة الخامسة: صفة أخرى لسمطي اللولو (فِيهِ مَعَرٌ)

وتتكون الجملة الأولى من

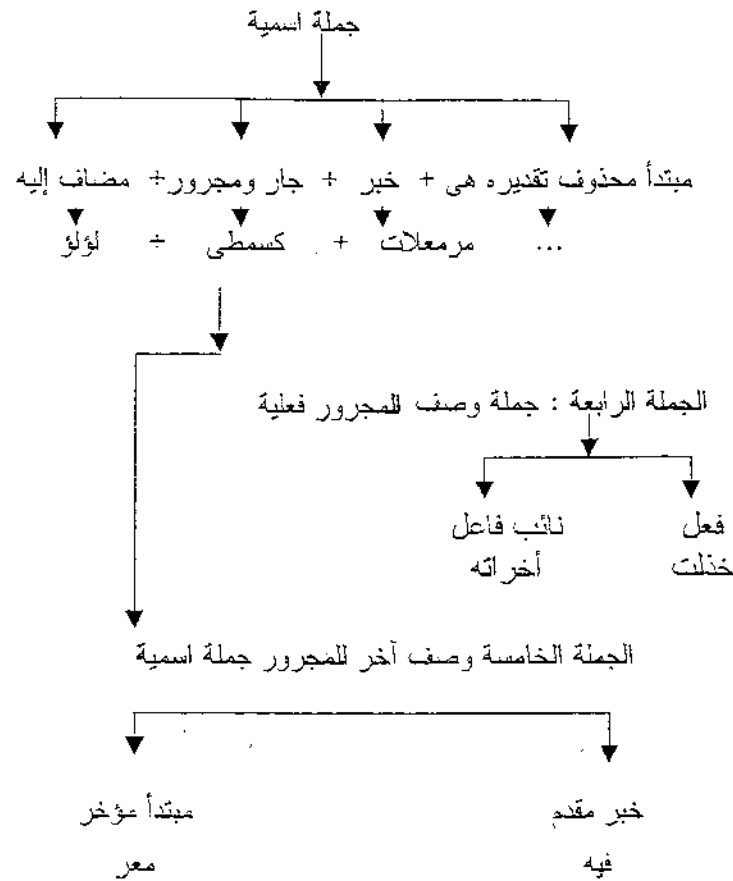
خبر مقدم
هَلْ (لِهَذَا الْقَلْبِ)
مبتدأ مؤخر + عطف عليه + عطف عليه +
جار ومجرور + جملة صفة للمجرور
سَمْعٌ + أَوْ بَصَرٌ + أَوْتَنَاهُ + عَن حَبِيبٍ + يَدْكُرُ

وتتكون الجملة الثانية من

خبر مقدم + جار ومجرور
أَوْ لَدَمْعٍ + عَن سَفَاهِ
جملة وصف للخبر المقدم هي جملة فعلية:
أَوْ لَدَمْعٍ + جار ومجرور + نائب فاعل + مضاف إليه
... + مِنْهُ + أَسَابِيُ + الدَّرَرِ

(١) الديوان ٦٣.

الجملة الثالثة: جملة وصف آخر للخبر المقدم (للدمع)



وبعد هذا العرض لجواب الشرط المقدم على فعل الشرط (في القصيدة الثانية) التي نقارنها بالقصيدة السادسة، تأتي جملة فعل الشرط في هذين البيتين:

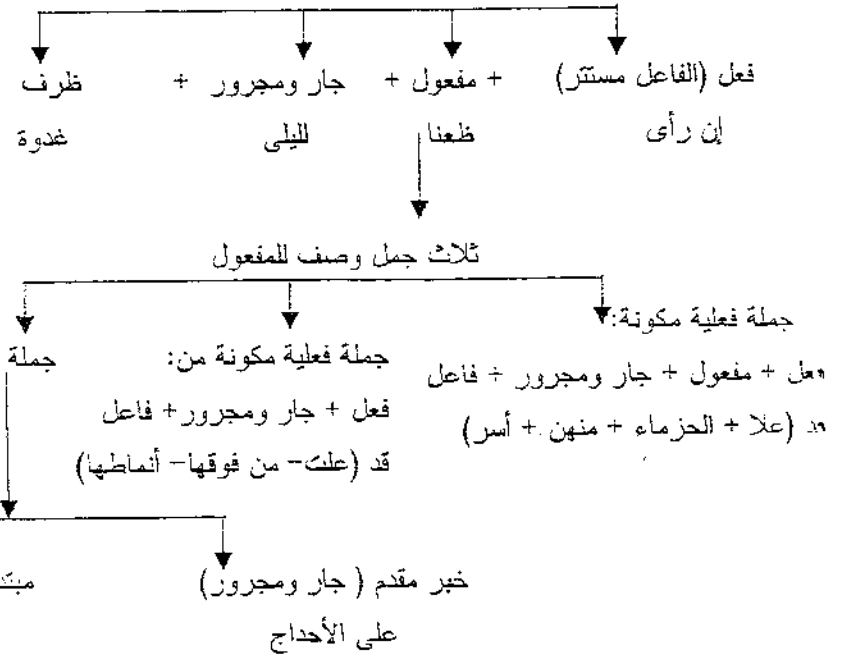
إن رأى ظعننا لليلى غدوة

قد علت من فوقها أنماطها

وقد علا الحزماء منهن أسر

وعلى الأحداج رقم كالشقر^(١)

وهنا نجد جملة (فعل الشرط) مكونة من عدة جمل كلها وصف لمفعول جملة فعل الشرط فجملة فعل الشرط تتكون من:



وبهذا التحليل نقول: إن المقدمة الغزلية في هذه القصيدة الثانية احتوت على جملة شرطية واحدة، قدم جواب الشرط فيها على فعل الشرط، وجاءت في خمسة أبيات، وهي في الأصل جملة واحدة تحتوى بداخلها على عشر جمل وصفية ما بين جمل فعلية (ست جمل)، وجمل اسمية (أربع جمل).

ومن هذه المقارنة يتضح أن الرجل أتى في القصيدة الثانية بجملة واحدة في حين أتى في القصيدة السادسة بعشرين جملة قصيرة، وما حدث في القصيدة الثانية حدث في القصيدة الأولى، والتي احتوت أيضا على مقدمة غزلية من البيت الأول إلى البيت السادس وتحتوى هذه الأبيات على جملتين، تم تحليلهما في موضعهما، وكذا في القصيدة الثالثة حيث تدور أبيات المقدمة الغزلية حول هند وقد جاءت في جملة اسمية تلاها جملة وصفية لهند.

أما القصيدة الرابعة فليست كذلك لأنها تحتوى على قصة وليست مقدمة غزلية.

أما القصيدة الخامسة فقد احتوت أيضا على مقدمة غزلية من البيت الأول إلى البيت الرابع وهي أيضا جملة واحدة ندائية لفاطمة وحوار معها.

أما القصيدة السابعة فهو وقوف على الظل.

ومن هذا الإحصاء نلاحظ أن الشاعر في مقدماته الغزلية سار على منهج واحد وهو الإتيان بجملة واحدة تحتوى على عدة جمل أغلبها وصفية، وهي تابعة للجملة الأولى، إلا أنه خرج أو انحرف عن أسلوبه هذا في تلك القصيدة السادسة التي احتوت على عدة جمل قصيرة ولكن ما اعتبرناه عدولا أو انحرافا يتبين لنا أنه ليس كذلك إذا عرفنا بعد تخريح هذه القصيدة السادسة - أن هذا المطلع من البيت الأول إلى الخامس - كما يذكر محقق الديوان - يقول المحقق (هذا البيت والأبيات الخمسة التالية له لم ترد في مخطوطة الديوان، وقد ذكرها التبريزي

في شرح المفضليات، وقال : " أول هذه القصيدة في بعض النسخ " ثم روى الأبيات الستة^(١)

وهذا القول يعنى أن ما اعتقدناه من انحراف وعدول عن الاطراد في بناء مطلع القصيدة عنده يعد خطأ والصواب أنه لم يعدل عن هذا الاطراد الذى ذكرناه وهو الإتيان بحملة واحدة في مقدماته الغزلية تحتوى على عدة جمل أغلبها وصفية وهى تابعة للجملة الأولى.

وتأتى لوحة ثانية في هذه القصيدة التى نحللها (القصيدة السادسة) وهى لوحة المدح، وهى تبدأ من البيت السابع حتى الحادى عشر، وهو ما حدث في القصيدة الثانية حيث تلى المقدمة الغزلية لوحة المدح، ولكنها هنا تستمر حتى نهاية القصيدة، ولكن رغم هذا الاتفاق فإن المنهج التركيبى فيها مختلف، ففي القصيدة السادسة يبدأ الشاعر في مدح خالد بن أئمار بن الحارث بجملة طويلة مركبة، وهى جملة فعلية مسبوقة بإن المكشوفة عن العمل بما، وتمتد الجملة إلى بيتين هما:

إنما جاد بشأس خالد بعد ما حاقت به إحدى العظم

من منايا يتحاسين به يتنرن الزول من لحم ودم

فهى مكونة من فعل + جار ومجرور (مفعول به) + فاعل + ظرف + مضاف إليه (اسم موصول) + جملة صلة: فعل + فاعل + مضاف إليه + جار ومجرور صفة للمضاف إليه + جملة فعلية صفة للمجرور + جملة فعلية صفة أخرى للمجرور (فعل + فاعل + مفعول + جار ومجرور + معطوف عليه) .

وبعد هذا التركيب الذى جاء في صورة جملة واحدة طويلة (فعلية) ينطلق مستمراً في مدحه لخالد هذا، ولكن في جمل قصيرة أربع في بيت واحد اسمية. هو

باكر الجفنة، ربعى الندى حسن مجلسه، غير لطم

ثم يجعل البيت الذى يليه في جملة واحدة فعلية، ومعها جملة تؤكدتها، وهى اسمية مسبوقة بإن التوكيدية وبعده بيت آخر مثله مبتدأ بفعل هو جواب الشرط القادم أى هى جملة شرطية قدم الجواب فيها:

يجعل المال عطايا جمه إن بذل المال في العرض أمم

لا يبالى طيب النفس به عطب المال إذا العرض سلم

وهو نفس ما فعله في القصيدة الثانية، ولكنه زواج في التركيب بين الجمل القصيرة والجمل الطويلة، ثم استمر في مدح عمرو بن هند حتى نهاية القصيدة محدثاً تقديم الخبر وتقديم المفعول، وقد يحذف المبتدأ وذلك في الجمل القصيرة الوصفية لمدوحه في القصيدتين.

وفى القصيدة السادسة بعد أن ينتهى من مدحه لخالد يتجه إلى الحكمة والفخر هذا ما لم نجد في شعره قبل ذلك، فهو لأول مرة يقف مادحاً لنفسه ولحكمته فأول شئ يريد أن يقول لسامعه لا تقل نعم، وأنت تريد (لا) فيركب ذلك في صورة حوارية فنية، أولاً: استخدام المتقب لأسلوب الشرط حيث يقدم جواب الشرط على فعل الشرط وأداة الشرط، وهذا موجود عنده بكثرة فهذه العبارة: إذا ما لم ترد أن تتم الوعد في شئ لا تقول نعم، ولكن يؤكدتها في بيته هذا:

لا تقولن إذا ما لم ترد أن تتم الوعد في شئ :نعم

ومثله في تقديم جواب الشرط على فعل الشرط وأداته قوله :

ولبعض الصفح والإعراض عن ذى الخنا أبقي وإن كان ظلم

أى وإن كان ظلم فبعض الصفح والإعراض عن ذى الخنا أبقي

وسوف نقدم إحصاء لعدد حالات تقديم جواب الشرط على فعل الشرط وأداته ونلاحظ استخدامه لكلمة (نعم)، و(لا) عدة مرات في أبيات متتالية في جمل اسمية نحو (حسن قول نعم من بعد لا)، وقبيح قول لا بعد نعم)، (إن لا بعد نعم فاحشة)، ثم يعود لتقديم جواب الشرط على فعل الشرط قائلاً: (ف بلا) فابداً إذا اخفت الندم)، وفي نفس الوقت يأتي بجمل شرطية عادية بدون تقديم أو تأخير مرتين في نفس القصيدة وهما (فإذا قلت : نعم فاصبر لها، متى لا يتق الذم يذم) .

والذى نلاحظه أيضاً أن جملة في الحكمة أنها قصيرة (اسمية أو فعلية أو حتى شرطية) نحو: إن الخلف ذم - اعلم أن الذم نقص للفتى، وكذلك جملة في مدح نفسه (الفخر) نحو أكرم الجار أرعى حقه، ولى الهامة - أنا بيتى من معدة - لا ترائى راتعاً في مجلس في لحوم الناس.

ورغم أن الشاعر يفخر بنفسه إلا أن صفة الحكمة تغلب عليه في هذا الموضع، فهو يذكر الرأي وكذلك الصفة التي تمتدح نفسه بها ، ثم يأتي بعدها بجملة مؤكدة بأن نحو هذا البيت:

أجعل المال لعرض جنة (إن خير المال ما أدى الذمم)

هذه الظاهرة تكثر في هذه القصيد، وإن كانت تكثر في شعره ، ويمكن إحصاؤها ومنها

- | | |
|---------------------------|-----------------------------|
| * أكرم الجار وأرعى حقه | (إن عرفان الفتى الحق كرم) |
| * لا ترائى راتعاً في مجلس | في لحوم الناس كالسبع الضرم |
| (إن شر الناس من يكسر لى | حين يلقانى وإن غيببت شتم |
| * لا تقولن إذا ما لم ترد | أن تتم الوعد في شيء نعم |
| (إن لا بد نعم فاحشة) يجعل | فـ بلا فابداً إذا خفت الندم |

يجعل

- | | |
|--------------------------|-----------------------------|
| * المال عطايا جملة | (إن بذل المال في العرض أمم) |
| * فإذا قلت نعم فاصبر لها | بنجاح الوعد (إن الخلف ذم) |

ومن هذه الأمثلة نرى أنه يأتي بعد ذكر رأيه في أمر ما بجملة اسمية مؤكدة بأن كما رأينا ، ولكنه ينحرف عن هذا المنهج الذى سار عليه في هذه القصيدة وغيرها، فنراه يأتي بالدليل كما رأينا في الأمثلة السابقة ، ولكنه ينحرف عن التوكيد بأن كما كان يفعل في نحو هذا البيت:

تعزيزت خشاة أن يرى
ولبعض الصفع والإعراض
جاهل أتى كما كان زعم
عن ذى الخنا أبقى وإن كان ظلم

أى أنه يريد أن يقول: إن بعض الصفع .. أبقى) ولكنه أكد باللام بدلاً من إن ، وكذلك هذا البيت واعلم أن الذم نقص للفتى (ومتى لا يتقى الذم يذم)

أى: إن من لا يتق (الذم يذم)، ولكنه أكد هنا (بمتى) الشرطية ومثله

زاد عني النوم هم بعدهم
ومن الهم عناء وسقم

نجد هنا حذف لـ (إن التوكيدية) أى إن في الهم عناء وسقم

وفي إحصاء لجمل الشاعر التي مدح بها نفسه ثمان جمل : خمس منها جمل فعلية وثلاث اسمية وكلها جمل قصيرة ولو قارنا ذلك بالقصيدة الثانية التي في نفس البحر نجد أن القصيدة الثانية يكثر فيها الجمل الطويلة عكس القصيدة السادسة التي يكثر فيه الجمل القصيرة، وهذا لأنه في هذه القصيدة الأخيرة كان يتحدث عن نفسه متفاخراً، فاحتاج إلى جملة قصيرة، وكذلك موضوع الحكمة، وهذا يعنى أن هناك علاقة كبيرة بين موضوع القصيدة وتركيبها فموضوع القصيدة يفرض على الشاعر تركيباً معيناً ، وكذلك فرض على الشاعر كثيراً من الجمل الشرطية، بل إن النمط التركيبى للقصيدة يبدأ من أولها، أو قل من مطلعها - فنجد الشاعر يميل إلى الجملة الطويلة و القصيرة الشرطية أو غير الشرطية

الاسمية أو الفعلية كل هذا يتحدد من بداية القصيدة، ولو قمنا بإحصاء عدد الجمل القصيرة في هذه القصيدة كلها (السادسة) في مقابل الجمل في القصيدة الثانية مع ملاحظة الفارق في عدد الأبيات فيها. نجد خمساً وخمسين جملة ما بين فعلية و اسمية وشرطية في القصيدة السادسة في حين أن عدد الجمل في القصيدة الثانية لا تكمل العشرين جملة، ما بين طويلة وقصيرة بما يقل عن نصف عدد الجمل في القصيدة الثانية.

القصيدة السابعة

- ١- ألا حبيبا الدار المحيل رؤومها تهبج علينا ما يهبج قديمها
- ٢- سقى تلك من دار ومن حل ربعها ذهب الغواوى: ولبها ومديمها
- ٣- ظلمت أرد العين عن عبراتها إذا نزلت كانت سراعا جمومها
- ٤- كأنى أقاسي من سوابق عبرة ومن ليلة قد ضاق صدرى همومها
- ٥- تردد بأثناء كأن نجومها حيارى إذا ما قلت: غاب نجومها
- ٦- فبت أضم الركبتين إلى الحشا كأنى راقى حية أو سليمها
- ٧- سيكفيك أمر الهم عزمك صرمة ويكفيك مخلوج الأمور صريمها
- ٨- ويعمله أرمى بها اليد في السرى يقطع أجواز القلاة رسمها
- ٩- رجوم بأثقال شداد رجيلة إذا الال في التيه استقلت حرومها
- ١٠- كأنى وأقتادى على حمشة الشوى يجور صراري بها ويقيمها
- ١١- أمضى بها الأهوال في كل فقرة ينادى صداها آخر الليل يؤمها
- ١٢- أنص السرى فيها بكل هجيرة تغير ألوان الرجال سمومها
- ١٣- أري بدعسا مستحدثات تربينى يجوز بها مستضعف وحليمها
- ١٤- فإن تلك أموال أصيبت وحولت دينار، فقد كنا بدار نقيمها
- ١٥- ونحمى عن الثغرمخوف ويتقى بغارتنا كيد العدى وضئومها
- ١٦- صبرنا لها حتى تفرج بأسنا وفشنا لنا أسلابها وعظيمها
- ١٧- نعد الأيام الحفاظ مكارما فعلا، وأعراضا صحيحاً أديمها
- ١٨- أبى أصلح الحيين بكرأ وتغلبا وقد أرعشت بكر، وخف حلومها
- ١٩- وقام بصلح بين عوف وعامر وخطة فصل ما يعاب زعيمها^(١)

هذه القصيدة الأخيرة في ديوان شاعرنا المتقرب، وقد جاءت في بحر الطويل وسبقها قصيدتان في نفس البحر، وهى القصيدة الثالثة والرابعة بمقارنة أوزان

القصاصد الثلاثة تبين أنهم جميعاً جامعوا على نفس الوزن وما يعترض من علل ، فكلهم له عروض وضرب مقبوض تحول فيهم مفاعيلن إلى مفاعيلن ، أما اختلافهم ففي الموضوع الذي تناولته كل قصيدة على حدة فقصيدتنا (السابقة) تبدأ بمطلع ظلي ، أي بدأت بالوقوف على الظل عكس ما سبقه من قصائد ، فهي أول قصيدة عنده تبدأ بالوقوف على الظل ، أم القصيدة الثالثة فتبدأ بمقدمة غزلية في هند ، أما القصيدة الرابعة فهي مختلفة عنهم جميعاً ، فهي قصة قصيرة وحكي فيها حكاية كرم ، قام بها فكان بطلها . لكن لماذا اختار لهذه القصائد مختلفة المطلع هذا البحر الطويل .

إن كل هذه القصائد تجمعها صفة واحدة ، وهي أنها تتناول موضوعات تحتاج إلى بحر طويل الذي تفعيلاته كثيرة ، لتروى قصة أو تصف طلالاً ، أو تتغزل في مائة بقى أن نناقش تراكيبهم .

أما تركيب هذه القصيدة السابقة فإنه بدأ القصيدة بلوحة ليست غزلية بل هي موقف على الظل ، وهي تبدو في تركيبها جملة واحدة ، وقد تكلم في هذه المقدمة من البيت الأول إلى السابع بدأ بالتشبيه " بألاً " فنجد البيت الأول جملة فعلية فعلها امر ، وتمتد إلى نهاية البيت (فعل + فاعل + مفعول + نعت سببي + نائب فاعل + ملة فعلية صفة للمفعول :

ألا حينا الدار المحيل رسوما تهب عينا ما يهيج قديمها

ثم يأتي البيت الثاني جملة فعلية أيضاً دعائية لتلك الدار ممكدة في البيت كله (فعل ماض + مفعول به + فاعل + بدل من الفاعل) :

سقى تلك من دار ومن حل ربعها ذهاب الغواذى ولبها وقديمها

ثم يأتي البيت الثالث جملة فعلية أيضاً متعلق بالدار (فعل + فاعل + فعل + مفعول + مجرور + جملة شرط هي صفة للمجرور :

ظلمت أرد العين عن عبراتها إذا نزلت كانت سراعاً جمومها
ثم يأتي البيت الرابع الذي هو تشبيه (أى وصف) للفاعل في الجملة السابقة (كان + اسمها + خبرها جملة فعلية (فعل + فاعل + جار ومجرور + عطف على الجار والمجرور + جملة فعلية صفة للمجرور الثاني) :

كانى أقاس من سوابق عبرة ومن ليلة قد ضاف صدى همومها

ثم يأتي البيت الخامس صفة ثانية للمجرور الثاني في البيت السابق (فعل + جار ومجرور + كان واسمها + خبرها + جملة شرطية + جوابها مقدم)

ترد بأثناء كان نجومها حيارى إذا ما قلت : غاب نجومها

ولو أعدنا النظر إلى هذه الأبيات الخمس لوجدنا أن هناك جملة أو فكرة يريد الشاعر أن يصورها وهي الوقوف على الظل فجاء في البيت الأول والثاني كل منهما محتويًا على جملة تنتهى بنهاية البيت ، أما في البيت الثالث والرابع والخامس فهو عبارة عن جملة طويلة تبدأ في البيت الثالث وتمتد حتى الخامس كيف ذلك؟ عن طريق الوصف التوليدى لأحد أجزاء الجملة الأولى فهي كلها وصف للعبرة ، وهذا منهج وأسلوب من أساليب المتق ، فهذه الجملة الطويلة تحتوى على سبع جمل في ثلاثة أبيات كما رأينا في اللوحات السابقة ، وكأنه يريد أن يقول للمستمع : انتظر فإن الجملة تمتد بمتعلقاتها إلى ثلاث أبيات ما بين جملة اسمية إلى فعلية إلى شرطية إلى تشبيهية .

ثم يأتي البيت السادس ليتحدث فيه عن نفسه ، ونفس الطريقة فالبيت يحتوى على جملة واحدة وهي فعلية ، ولكنها مثل سابقتها تحتوى على فعلين متتاليين ، أولهما ناسخ نحو : ظلمت أرد - فبت أضمت ، ثم يردفها كأن كاني أقاسي - كاني راقى حية أى في هذا الشكل : فعل ناسخ + فعل + كان (جملة وصفية) والبيت يقول :

فبت أضمت الركبتين إلى الحشا كاني راقى حية أو سليمها

والذى نلاحظه هنا - كما ذكرنا من قبل في مواضع كثيرة - افتتاحان الشاعر بالتشبيه لأحد أجزاء الجملة، وفي هذه القصيدة ورد هذا النمط ثلاث مرات حتى الآن.

ثم تسأى اللوحة الثانية في " وصف الناقة" وقد بدأ بمقدمة في البيت السابع في شطرتين كل شطرة تحتوى على جملة، الفعل فيها واحد كرره فيهما، وقدم فيهما المفعول على الفعل: فعل + مفعول + فاعل (يقول :

سيكفيك أمر الهم عزمك صرمه ويكفيك مخلوج الأمور صريمها

ثم يعطف على ذلك الفاعل بالبيت الثامن بكلمة ويعملة، كأنه مل تكرار هذا الفعل (يكفى) مرتين وهذا الفاعل أو المعطوف على الفاعل ولا يكتفى بذكر اليعملة، وهي الأبل النجيبة، بل يأتى بجملتين فعليتين وصفاً لهذه الناقة : ١- أرمى بها اليد فى السرى ٢- يقطع أجواز الفلاة رسيمها وكذلك هذه الجملة البسيطة الاسمية : مبتدأ محذوف وخبر (رَجُومٌ) ثم نفاجاً بمكملات تمتد حتى نهاية البيت ، بل نفاجاً أيضاً بأن هذه الجملة هي جواب شرط مقدم على فعل الشرط وأنواته ؛ يقول :

رَجُومٌ بِأَتَقَالِ شَدَادِ رَجِيلَةٍ إِذَا الْإِلَّ فِي التِّيَةِ اسْتَقَلَّتْ حَزُومُهَا

ثم يستمر على منهجه أو أسلوبه بأن يردف ذلك بكأن فهو يسارع إلى الوصف بالتشبيه .

كأنى وأتقأدى على حمشة الشوى يجور صرارى بها ويقيمها

وكذلك يرجع إلى منهجه فى بناء الجملة حيث يركب الجملة الفعلية التالية وتبدأ من أول البيت ، وتنتهى فى آخره ، ويدخل فيها جملة فعلية أخرى صفة المجرور الذى فى الجملة التى فى أول البيت ، أى الجملة الرئيسية .

أمضى بها الأهوال فى كل قفرة ينأدى صداها آخر الليل بومها

ثم يسأى البيت الثانى بنفس المنهج والأسلوب السابق مما يجعلنا نعطى تصوراً لتركيب الجملة فى هذه الأبيات : فعل + فاعل مستتر + مفعول + جار ومجرور + مضاف إليه + جملة صفة للمضاف .

أنص السرى فيها بكل هجيرة تغير ألوان الرجال سمومها

ويمكن أن نجمع هذه الأنماط من التراكيب التى ذكرناها آنفاً ، والتى تمثل أسلوب المتقرب فى بناء الجملة والتى تكرر أيضاً فى أكثر قصائده ونوحاته .

واللوحة الأخيرة عنده فى هذه القصيدة هي فخر بالشاعر وقومه ، ويبدأ هذه اللوحة بجملة شرطية تمتد حتى البيت الخامس عشر ، والحق أن هذه اللوحة مسبوقة ببيت قبلها يقول فيه وهو يُعد مقدمة لجملة الشرط التالية : -

أرى بدعا مستحدثات تريبنى يجوز بها مستضعف وحليمها

إن الفكرة المسيطرة على الشاعر هي الفخر بقومه ؛ وبهذا فكل الجمل موظفة لهذا الغرض فالمقدمة فى البيت السابق تثير انتباه السامع بكلمة - أرى بدعا - ثم يبدأ بالجملة الشرطية فنجد داخلها حوالى تسع جمل ، وهذا يعنى أنها تخدم فكرة واحدة ، وهي الفخر بهؤلاء القوم يقول :

فإن تك أموال أصيبت ، وحولت ديار ، فقد كُنَّا بدارٍ نقيمها
ونحمى عن الثغر المخوف ، ويتقى بغارتنا كيد العدى وضيومها
صبرنا لها حتى تفرج بأسنا وقتنا لنا أسلابها وعظيمها
نعد لأيام الحفاظ مكارماً فعلاً، وأعراضاً صحيحاً أديمها

ونذكر هذه الجمل مستقلة وهي : ١- أرى بدعا مستحدثات ٢- تريبنى
٣- يجوز بها مستضعف ٤- فإن تك أموال أصيبت ٥- وحولت
ديار ٦- فقد كنا بدارٍ نقيمها ٧- ونحمى عن الثغر

٨- ويتقَيَّ بغارتنا كيد العدى وضيوئها ٩- صبرنا لها ١٠-

حتى تفرج بأسفا ، ١١- وفئنا لنا أسلابها ١٢- نعد لأيام الحفاظ مكارما.

الذى نلاحظه أنها كلها جمل فعلية والسبب فى هذا أنه يريد أن يوضح صورة حركية ، أى صورة متحركة نحو (نحمى - يتقى - أصيبت - حوت - نقيمها - تفرج - فئنا - أرى - يجوز) وكل جملة مما ذكرنا تخدم المعنى ، وهو وصف الحركة ، والفخر بقومه ، وكل جملة تحمل اسما نحويا مختلفاً عن غيرها . فجملة (فإن تك أموال أصيبت) فعل الشرط والتي بعدها عطف عليها ، وجملة (فقد كنا بدار فقيمها) جواب الشرط ، والتي بعدها عطف عليها والتي بعدها أيضاً عطف آخر عليها ، ثم التي بعدها (صبرنا ...) وصف للغارة . وهكذا .

وفى آخر القصيدة لا ينسى الشاعر نفسه فيفخر بأبيه فى آخر بيتين يقول فيهما :

أبى أصلح الحيين بكرأ وتغلبا وقد أرعشت بكر وخفت حلومها

وقام بصلح بين عوف وعامر وخطة فصل ما يعاب زعيمها

فنجد فى البيت الأول جملة اسمية ، وفى شطرته الثانية جملة حالية وصفية للمفعول فى الجملة السابقة وهى (بكر) وهو يكرر الفعل الرئيسى فى البيتتين ، وهو أصلح - فى البيت الأول والمصدر فى البيت الثانى صلح وذلك لافتتانه بهذا الحدث الذى يفخر به (أصلح) ، كما نلاحظ نمو مشاعر الفخر من القوم إلى الأب ، أهم النتائج :ويمكن أن نستخلص من هذا التحليل عدة خصائص :

١- ارتباط بحر القصيدة بموضوعها ، وأسلوب الشاعر فى عرضه للحدث ، والحسوار داخله ، وما نتج عنه من جمل : فالشاعر اختار لقصيدته " بحر الطويل " ، ولموضوعها " الفخر " وطريقة عرضه للأحداث أسلوب الحوار الذى جسد من الخيال شخصاً يحكى له ويحاوره ، وكان لكل هذا أثره فى

بناء الجملة فى هذه القصيدة ، فساعد بحر القصيدة (الطويل) - بتفعيلاته التى تحتوى فى البيت الواحد على ثمانية وأربعين حرفاً - على استيعاب تلك الجمل الطويلة التى تنشأ عن الحوار الذى يصف فيه ، ويشبه ويفخر ، بل إن السبب يستطيع تحمل جملتين أو أكثر ، بل يحمل فكرة كاملة والرد عليها . ونذكر فى هذا المقام ما قلناه من قبل عن تكرار نمط معين من التراكيب للشاعر وهو : فعل + فاعل + مفعول + جار ومجرور + مضاف إليه + جملة صفة للمضاف إليه كما فى هذا البيت :

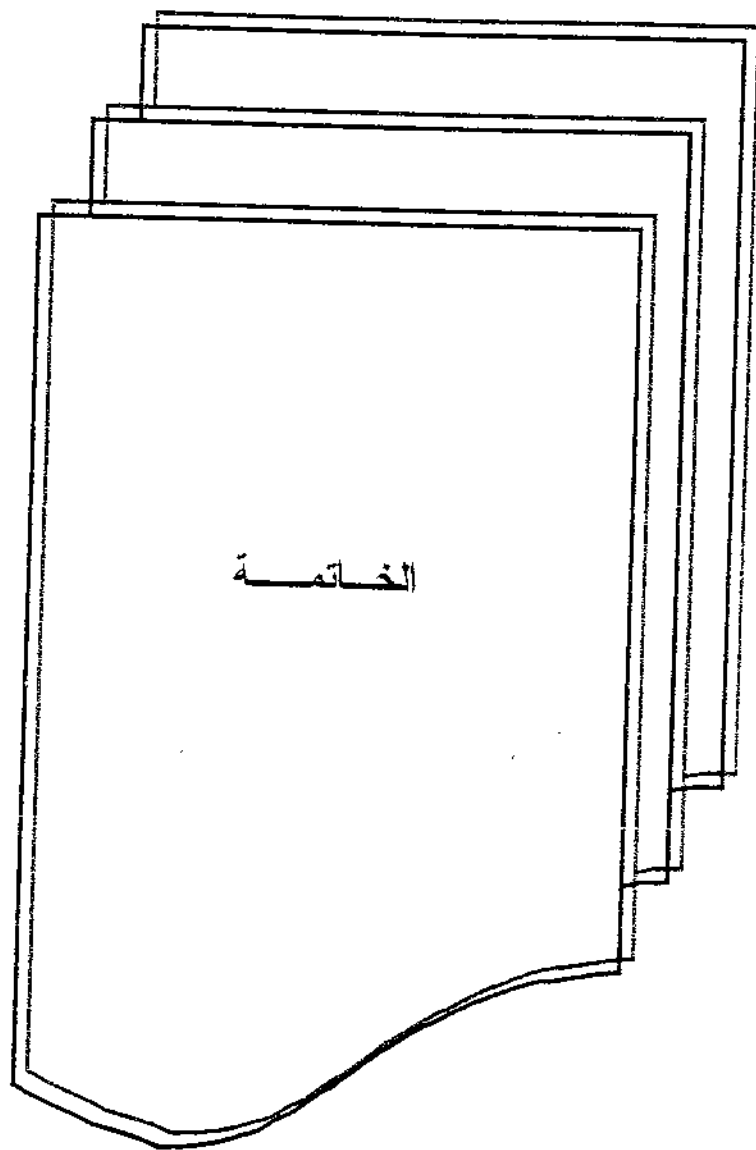
أنصر السرى فيها بكل هجيرة تغير ألوان الرجال سمومها .

ولولا بحر الطويل لما استطاع الشاعر أن يضع كل هذه الجمل فى بيت واحد ، كما فى البيت الذى يفخر فيه بقومه وهو يتكون من جملتين فعليتين وهو :

ونحمى عن الثغر المخوف ، ويتقى بغارتنا كيد العدى وضيوئها

وما هذا الامتداد الكبير للجملة والبيت إلا لأن الفكرة التى فى رأسه أكبر من أى فكرة ، وهى الفخر بنفسه وقومه ، ولهذا فهو فى حاجة إلى إطالة الحديث والوصف الممتد حتى يستوعب كل ما فى عقله ، ونفسه من فخر وإعجاب بقومه ونفسه ، إذن البنية العميقة داخله كبيرة ، فهى ناتجة عن فكرة كبيرة أيضاً ، ولهذا ظهرت بهذا الشكل على السطح فى تراكيب كثيرة ، وكذلك الفخر وطبيعته الإنشادية احتاجت إلى البحر الطويل بتفعيلاته الكثيرة .

٢- نلاحظ هذا الالتفات فى قصيدته من ضمير الخطاب فى الفعل (ألا حيبا الدار) إلى المتكلم (ظلت) ثم إلى المخاطب (سيكفيك) إلى المتكلم المفرد (كأنى أمضى ...) ثم المتكلم الجمع (كنأ - نحمى ...) إلى المتكلم المفرد (أبى ..) وهذا التقلب من ضمير الخطاب إلى المتكلم إنما جاء ليلانم موضوعه ، وهو الفخر ، والذى يغلب فيه الحديث عن النفس .



الخاتمة

بعد تحليل كامل لديوان المتنبي العبدى نستطيع أن نستخلص الخصائص الأسلوبية في شعره والتي تميزه عن غيره من الشعراء، وكذلك ما انحرف فيه عن تلك الخصائص، ونتعرف على طريقة تركيبه للجمل، ولهذا يجب أن نحلل كل جزء من هذه التراكيب على امتداد ديوانه؛ نحو بناء الجملة بأنواعها (فعلية، اسمية، قصيرة، طويلة...) وكذلك أساليبه (نفي - نهى - استفهام - نداء...) ومكملات جملة (جار ومجرور - مضاف إليه - مفعولات) وما اختص به من ظواهر نحو (ظاهرة الوصف التوليدى والاتفات وغيرها كتفاعل الوزن والقافية عنده) ثم دراسة إحصائية لكل تلك الأمور، وما ينتج عنها من خصائص تميز المتنبي عن غيره.

أولاً: بناء الجملة:

من دراسة ديوان المتنبي العبدى نجد أن الجملة عنده تنقسم على نوعين: جملة مركبة وجملة بسيطة الأولى تحتوى على عدة جمل، بسيطة (فعلية واسمية)، أما الجمل البسيطة فهي إما أن تكون مستقلة عن الجملة المركبة، فتأتى مستقلة، ولها مواضع (كالمدح...)، وإما أن تكون جزءاً من الجملة المركبة.

(١) مواضع الجمل المركبة: تحتوى قصائد الشاعر (خصوصاً الغزلية والوصفية) على جمل مركبة قد تحتوى القصيدة كلها على جملتين أو ثلاث وتحتها باقى الجمل البسيطة، أما القصائد التى يحكى فيها قصة مليئة بالأحداث، أو يفخر فيها بقومه أو بنفسه، أو يمدح، أو يقول حكماً، فإنها غالباً ما تكون جملاً قصيرة.

ومن هنا نلاحظ ارتباط تركيب الجملة بنوع الموضوع الذى يتحدث فيه، فهذا تعانق بين الدلالة والتركيب فكل منهما يؤثر على الآخر. وقد رأينا فيما سبق كيف يوظف الجملة الوصفية المركبة كل إمكانيات اللغة من جمل قصيرة (فعلية - اسمية) وأساليب مختلفة ومكملات الجملة وغيرها..

وهذه الجمل المركبة ترجع إلى أن البنية العميقة عنده تحمل فكرة كبيرة يريد أن يعبر عن جميع أجزائها فتبدو على السطح في البنية السطحية جملة معقدة مركبة من عدة جمل لتبدو الفكرة التي يعبر عنها واضحة. ولهذا قد تمتد الجملة أحياناً - إلى ثلاثة أبيات.

ومن هذا الباب - أيضاً - ما نلاحظه من إرداف الجملة بشرط أو وصف ليضع لفكرته حدوداً تميزها عن غيرها، وكأنه يشعر باختلاط الفكرة بشيء آخر. وكما نلاحظ في الوصف اهتمامه بجزئيات الحدث ووصف أركان ومكملات الجملة (من مفعولات وجار ومجرور ومضاف إليه وصفه...) في جمل أخرى لشعوره بعدم وضوح الفكرة، أو اختلاطها بغيرها.

ويمكن تصور نمط الجملة المركبة عنده كالآتي:

١- جملة فعلية تتكون من: فعل + فاعل (ظاهراً أو مستتر) + أحد مكملات الجملة + جملة (فعلية أو اسمية صفة لأحد أركان الجملة أو مكملاتها).

٢- أما الجملة الاسمية فتتكون من: مبتدأ + خبر ثم امتداد لأركان الجملة أو أحد مكملاتها في شكل جملة وصفية تصف أحد أركان الجملة أو مكملاتها ونمط آخر للجملة الاسمية يحدث فيه تقديم وتأخير: خبر مقدم + مبتدأ مؤخر + وصف لأحد أركان الجملة أو مكملاتها.

٣- مواضع الجملة البسيطة: كان اختيار الشاعر قائماً على أساسين، أو قل وظفهما لعمليتين: إما أن تكون جملة قصيرة تصف أحد مكونات الجملة المركبة وفي هذه الحالة، فهو غالباً ما يجعلها جملة فعلية لتصور حركة هذه المكون (فاعل - مفعول - مضاف - مجرور) أو ليثبته بها حركة مشابهة له في حيوان آخر أو في صورة أخرى وهي جمل كثيرة. أو تكون هذه الجمل البسيطة لغرض المدح أو الفخر وفي هذه الحالة فهي - غالباً - تكون جملة اسمية، وكثيراً ما يحذف أحد أركانها وهو المبتدأ - معتمداً في ذلك على فهم السامع أن المبتدأ المحذوف هو الممدوح.

٤- الوزن ونوع الجملة: رأينا في شعر المتقب قصائد من بحر الطويل وقصائد من بحر الرمل وكان موضوعهما الفخر ورأينا بناء الجملة فيهما، فقد احتوى البيت في البحر الطويل جملاً ممتدة وجملاً شرطية، وقد فسرنا هذا بأن طول البيت بما فيه من تفعيلات كثيرة أتاح له هذه الفرصة ليحتوى هذا النوع من الجمل وكذلك ذكرت أن هذا البحر أى الطويل قادر أيضاً على استيعاب ذلك الموضوع أى الفخر، ولكننا وجدنا هذا الموضوع وهو الفخر في بحر آخر، وهو الرمل ووجدنا جملة قصيرة، ووجدنا في نفس البحر (الرمل) قصيدة وجملاً طويلة قد تمتد الجملة إلى أكثر من بيت، فما تفسير هذا كله؟

إن الشاعر يفعل بأمر (ما) ثم يتجه إلى شعره ليعبر عن انفعاله هذا، ومنذ اللحظة الأولى يستخير الشاعر البحر الذي ستكون فيه هذه القصيدة، وهو ليس حراً في هذا الاختيار، بل يتحكم فيه الانفعال الذي يسيطر عليه، ويحدد الرتم أو الإيقاع الذي سيسير عليه في قصيدته، وتبقى سائر القصيدة التي يعمل في تكوينها ذلك الصراع الشديد بين الانفعال وقوالب اللغة المختلفة، والوزن، والقافية التي تحدثت مع البيت الأول، ويتحكم الانفعال في تكوين القوالب الساغوية، والجمال المختلفة بأنواعها، القصيرة والطويلة ويتخير من مختزناته العقلية القوالب اللغوية التي تتناسب مع انفعاله ويعبر عن فكره، وهذه العملية العقلية الداخلية توافق ما قال به تشومسكى من أن البنية العميقة للغة هي التي تحدد الشكل الخارجى للغة أو البنية السطحية، فعملية الاختيار تتم في داخل عقل الشاعر حيث يتخير من بين القوالب اللغوية ما يعبر ويصور انفعاله بدقة.

إن اختيار الشاعر للجملة الطويلة أو القصيرة يتحكم فيه هذا الانفعال المسيطر عليه، وكيفية ما يختزن من هذا الانفعال، وما لديه من قدرة لغوية للتعبير عن الانفعال، وموهبة شعرية تمكنه من صلب هذا الانفعال في ذلك القالب الشعري الذي يتحكم فيه الوزن والقافية، وإذا كنا قد قلنا: إن الانفعال يتحكم في حجم الجملة أو عنصر من عناصر بناء الجملة، فكيف يكون الانفعال واحداً، أو موضوعه واحد كالقصر (مثلاً) و يكون هناك اختلاف في حجم الجملة. هذا

الإناء ثلاث يرجع إلى تنمية الأفعال، في القصيدة، فالأفعال الهادئ أو الشديد،
والذي حدد من البداية نوع الفاعلة وهو القصيدة فتمية الفعل الشاعر بنفسه أو
بغيره في هذه القصيدة يختلف عن أفعاله بنفس الشيء في قصيدة أخرى، أو
موقف آخر، وما ارتبطت به القصيدة من موضوعات أخرى كالحكمة أو المديح
أو الغزل، فالحكمة مثلاً تميل إلى الإيجاز في العبارة والتي ستصبح مثلاً يسهل
ذلك، فغالباً ما تكون الجملة قصيرة، وهذا ما رأيناه في القصيدة السادسة، حيث
الجميل قصيرة والموضوعات متنوعة من مديح وفخر وحكمة.

إن الملاحظة التي نراها عند المتقرب أو قل الخاصة التي يتميز بها في بناء
جمله هو أن المتقرب يحدد بناء جملة في القصيدة ونوع هذه الجملة (قصيرة أو
الطويلة) من البيت الأول من القصيدة أي من مطلعها ثم يسير على هذا المنهج
في سائر القصيدة، فلو أخذنا القصيدة الثانية والقصيدة السادسة وهما من بحر
واحد (بحر الرمل) فقد حدد من خلال المقدمة أو البيت الأول نوع الجملة، فقد
نالت الجملة في القصيدة الثانية من النوع الطويل حيث يقول المتقرب :

هل لهذا القلب سمع أو بصر أو تناء عن حبسب يشكر
أولدمع عن سفاه نهيسة تُمترى منه أسابي الدرر^(١)

في حين أن مطلع القصيدة السادسة يحتوى على الجملتين في بيت واحد، إحداهما
اسمية والثانية فعلية، وهما مرتبطان دلاليًا، وليس تركيبياً فكل منهما جملة
مستقلة، يقول:

ذاد عنى النوم، هم بعد هم ومن الهم عناء وسقم^(٢)

ويستمر على هذا النمط التركيبي طوال أغلب القصيدة، وهذا النمط هو: جملتان
(اسمية أو فعلية) الأولى مرتبطة بالثانية، والثانية تعليل أو تفسير أو تأكيد للمعنى
بالمثل أو الحكمة في الشطرة الثانية، وجاء هذا النمط في هذه القصيدة فقط ثمان
مرات في ثمانية أبيات هي :

(١) الديوان ٦٣

(٢) الديوان ٦٢

ذاد عنى النوم هم بعدهم ومن الهم عناء وسقم^(١)
يجعل المال عطايًا جملة إن بذل المال في العرض أمم^(٢)
لا يسبالي، طيب النفس به عطب المال إذا العرض سلم^(٣)
واعلم أن الذم نكص للفتى ومستى لا يتق الذم يذم^(٤)
أكرم الجار، وأرعى حقه إن عرفان الفتى الحق كريم^(٥)
إن شر الناس من يكشر لي حين يلقاني، وإن غبت شتم^(٦)
وليعض لصفح والأعراض عن ذى الخنا أبقى وإن كان ظلم^(٧)
أجعل المال لعرضي جنة إن خير المال ما أدى الذم^(٨)

قد ذكرت إحصائية بعدد الجمل في القصيدتين في موضع سابق من البحث
أثناء تحليل القصيدة السادسة، فهو خمس وخمسون جملة في القصيدة السادسة،
وعشرون في القصيدة الثانية فقط، رغم أن عدد الأبيات تتقارب فيهما.

ونلاحظ في مجموعة أخرى من القصائد من بحر واحد أيضاً، وهو البحر
الطويل، نجد فيهم جميعاً بداية تركيبية واحدة حيث كل منهم يحتوى على جملة
اتخذ الشاعر من أحد أركانها مركزاً للحديث دارت حوله الجمل التالية، فالقصيدة
الأولى مطلعها:

ألا إن هند أمس رث جديها وضنت وكان المتاع يثودها^(٩)

فالحديث عن هند هو أساس هذه المقدمة الغزلية، ويستمر في تتابع الجمل حول
هند حتى البيت الثالث، وكذلك القصيدة الثانية التي من بحر الطويل التي مطلعها

(١) الديوان ٢٢٠

(٢) الديوان ٢٢٤

(٣) الديوان ٢٢٦

(٤) الديوان ٢٢٨-٢٣٢

(٥) الديوان ٢٢٨-٢٣٢

(٦) الديوان ٢٢٨-٢٣٢

(٧) الديوان ٢٢٨-٢٣٢

(٨) الديوان ٢٢٨-٢٣٢

(٩) الديوان ٨٣

ألا حيَّيا الدار المحيل رسومها تهيج علينا ما يهيج قديمها^(١) .
ويظلل الحديث هنا عن الدار حتى البيت السابع ، وكل الجمل في خدمة
هذا الغرض ، وكذلك في القصيدة الرابعة والتي تحكى عن زائر ويستمر
الحديث عنه حتى نهاية القصيدة بأبياتها التسع والتي مطلعها:

وسار تعناه المبيت فليم يدع له طامس الظلماء والليل مذهبا^(٢)

وكأن بحر الطويل يتيح له التركيز حول شيء واحد، وسرد الجمل حوله بكثرة.

ثانياً: مطالع القصائد:

والملاحظة الأخرى عن مطالع قصائده كلها:

نلاحظ أن المتقب لابد له عند بدء قصائده بإحداث انفجار أو ضجة تثير السامع
وتلفت نظره حتى أصبحت هذه سمة أو خاصية أسلوبية عند المتقب في مطالع
قصائده تميزه عن من سواه، فقد نجد هذه الملاحظة عند غيرها في إحدى
قصائده أما عند المتقب فلا تخلو قصيدة عنده من ذلك الانفجار أو هذه الضجة
فلو نظرنا إلى مطالع قصائده نجدها كالآتي:

- ١- هل عند غسان لفؤاد صد
 - ٢- هل لهذا القلب سمع أو بصر
 - ٣- ألا إن هند أمس رث جديدها
 - ٤- وسار تعناه المبيت فلم يدع
 - ٥- أفاطم قبل بينك متعيني
 - ٦- زاد عني النوم هم بعدهم
 - ٧- ألا حيَّيا الدار المحيل رسومها
- من تهلة في اليوم أو في غد
أوتناه عن حبيب يذكر
وضنت وما كان المتاع يؤدها
له طامس الظلماء والليل مذهبا
ومنعك ما سألتك أن تيني
ومن الهم عناء وسقم
تهيج علينا ما يهيج قديمها^(٣)

نجد في هذه المطالع كلها ضجة أو بداية صاخبة تلفت انتباه السامع من
سؤال نحو (هل عند - هل لهذا -) ، أو ألا الاستفاحية (ألا إن هند- ألا
حيَّيا) أو أوورُب (وسار تعناه ..)

وهكذا في كل قصيدة نجده يبدأ القصيدة بشيء يثير انتباه السامع نحو
الاستفهام أو النداء أو ألا الاستفاحية، ولكنه ينحرف عن هذا المنهج أو الأسلوب
الخاص الذي صنعه لنفسه إلى طريقة أخرى، وذلك في قصيدة واحدة حيث بدأ
بالفعل (زاد) في القصيدة السادسة وهو انحراف يثير انتباه السامع أيضا بالخروج
عن أسلوبه، وما اعتاد عليه المستمع من هذا الشاعر، ولكن ربما كانت هذه
القصيدة أو هذا المطلع لا ينسب إليه^(٤).

وعند النظر في شعر شعراء الجاهلية لا نجد شاعراً جعل لكل قصائده تلك
البداية الصاخبة فقد نجد شاعراً جاء في ديوانه ببعض القصائد التي تبدأ باستفهام
أو نداء أو ألا، ولكن ليس كل الديوان كما رأينا عند المتقب والجدول الآتي
يوضح ذلك

اسم الشاعر	عدد القصائد الواردة في ديوانه	عدد القصائد التي بدأت بنداء، أو استفهام...	عدد القصائد التي بدأت بجملة فعلية أو اسمية
١- المتلمس الضبعي	١٧ قصيدة	٥-	١٢
٢- عمرو بن قميئة	١٦	٦	١٠
٣- النابغة الديلمي	٦٧	١٣	٥٤
٤- امرؤ القيس	٨٧	٢٧	٦٠

(١) هذا الرأي أكده محقق الديوان عندما قال (هذا البيت والأبيات الخمسة التالية لم ترد وفي
مخطوطات الديوان) ص ٢٢٠ ، وهذا ما يشكك في صحة نسبة هذا المطلع للمتقب رغم أن
التبريزي ذكرها في شرح المفضليات ص ١٠٣٧ ، وقد بدأ القصيدة بما نعتقد أنه هو أولها قياساً
على قضية المطلع وهو:

لا تقولن إذا ما لم ترد
أن تتم الوعد في شيء نعم
ونلك لأن هذا المطلع بدأ بنهي : لا تقولن

(١) الديوان ٢٣٤ .

(٢) الديوان ١١٧ .

(٣) الديوان ١٠ ، ٦٢ ، ٨٣ ، ١١٧ ، ١٣٦ ، ٢٢٠ .

وهذه إحصائية لبعض شعراء الجاهلية توضح أن هذه الخاصية امتاز بها أو اختص بها أسلوب المتنّب دون غيره ، وإن كانت لدى كثير من شعراء الجاهلية ولكنها ليست صفة لهم أى سائدة عندهم. ولكن عند النظر في القصائد المنسوبة إليه وليست في ديوانه وجدنا قصائد كثيرة، وهى تنقسم على قسمين: الأول مقطوعات وليست قصائد كاملة، وهذا القسم يستثنى من هذا التحليل لأننا ندرس مطالع القصائد، وليس المقطوعات، والقسم الثانية هو القصائد، وهى ما يمكن أن نؤكد نسبه إلى المتنّب وما يمكن أن ننفي نسبه إليه.

وقد وجدنا في ست عشرة مقطوعة عدد إحدى عشرة مقطوعة مكونة من بيت واحد، أو بيتين فقط وهذا الحد لا يمكن أن يكون قصيدة ولا يدخل عندنا في هذا الإحصاء أو التحليل وبعد ذلك تأتى المقطوعات الأخرى، وأولهم المقطوعة رقم (٥) في الديوان ونجدها مكونة من ثمانية أبيات ومن أول لحظة نجد المحقق فى تخريجه للمقطوعة ينسبها إلى عنقرة وهى في ديوانه، وينسب هذا القول إلى ابن دريد ولأبى حاتم السجستاني، كما أن البيت الأول منها والذي هو مطلع القصيدة يلاحظ أنه يمكن أن يكون قبله أبيات أخرى، أى أنه ليس مطلع القصيدة حيث يقول:

وللموت خير للفتى من حياته
إذا لم يثبت للأمر إلا بقائه^(١)

«لو اعتبرناها مطلع القصيدة فإنه ولا بد أن تكون للمتنّب لما في مطلعها من انفجار آثار انتباه السامع، وهو هذه الواو وللام الابتداء التى جاءت لتؤكد المبتدأ وكأنه يريد أن يقول لسامعه انتبه فإن الموت خير للفتى.. على منهج وأسلوب المتنّب في بداية قصائده، ومن الممكن أن تكون لغيره أيضا لأنه ليس وحده الذى يبدأ قصائده بتلك الإثارة كما أنه في وسط القصيدة سنجد سببا يمنع من نسبة القصيدة إليه وهو أسلوبه في النفى حيث ينفي الجملة الفعلية فقط ، وهنا في هذه القصيدة جملة اسمية منفية (وسأنى تفصيل ذلك في قسم أسلوب النفى).

والقصيدة أو المقطوعة الثانية والتي مطلعها:

ألا من متبّع عدوان عني وما يغنى التروعد من بعيد^(٢)

نجد أنها تبدأ بـ (ألا) كأسلوب المتنّب في مطالع قصائده، كما أن المحقق لم ينسبها إلى أحد سوى المتنّب في أى من مصادره، ويمثلها هذه القصيدة التى مطلعها:

ألا تلك العمود تصدّعنا كأننا في الرخمة من جديس^(٣)

أما هذه القصيدة والتي تشك في نسبتها إليه ، والتي نسبت إلى ثعلبة بن يزيد أحد بنى سليم ، وهو الأكثر، ذكرها البصرى في حماسته منسوبة إلى المتنّب وإلى ثعلبة هذا وقال هو الأكثر فمطلعها يؤكد حسب مقياسنا أنها ليست للمتنّب فهو يقول في مطلعها:

تهزأت عرس واستكرت شيبى ففيها جنف وازرار^(٤)

أما هذه المقطوعة الأخيرة والتي تنسب إلى نونيته على أنها بعض منها ، وهذا ما يبدو صحيحا ، ولكنها ليست مطلع القصيدة ، بل هى إحدى أبياتها يقول فيها:

لعمرك إننى وأبأرياح على طول التهاجر منذ حين^(٥)

التقديم والتأخير والحذف في الجملة:

من الظواهر التى تخص بناء الجملة ظاهرتا التقديم والحذف فى الجملة، والذي نلاحظه من خلال الإحصاء العددي لأركان الجملة الاسمية، والفعلية، وما يعترئها من حذف وتقديم والذي لاحظته أن التقديم والتأخير لا يعد ظاهرة أسلوبية عند المتنّب، فهى ليست شائعة بالدرجة التى تجعلها تمثل ظاهرة أسلوبية، فمن دراسة إحصائية لمواضع التقديم والتأخير والحذف في ديوان المتنّب كله تبين الآتى:

(١) الديوان ٢٦٩

(٢) الديوان ٢٧٦

(٣) الديوان ٢٧٤

(٤) الديوان ٢٨٢

١- الجملة الفعلية: شيوخ التقديم والتأخير في الجملة الفعلية عن الاسمية بنسبة ٢: ١ فهناك أربعون جملة فعلية مقابل عشرون جملة اسمية حدث فيها التقديم والتأخير، ويتم تصنيفهم كالآتي:

أ- يكثر تقديم المفعول على الفاعل عندما تكون القافية مرفوعة، وهذا حدث في القصيدة السابعة حيث تقدم في عشر مواضع المفعول على الفاعل، وكان الفاعل في نهاية الجملة ونهاية البيت والقافية.

ب- يكثر تقديم الجار والمجرور على الفاعل، وهذا تحت تأثير الوزن، بل قد يتقدم الجار والمجرور والظرف والمفعول على الفعل نفسه، ولكن كل هذا لا يمثل ظاهرة خاصة بالمتقرب، ولكن من حيث النسبة فإن عدد تقديم الجار والمجرور على الفاعل تفوق عدد تقديم المفعول على الفاعل.

ج- وتأتي الجملة الاسمية فنجد عدد التقديم فيها يصل إلى نصف حالات التقديم في الجملة الفعلية، وهذا لأسباب منها أن الجمل الاسمية في شعره أقل من الجمل الفعلية بكثير. وذلك لما قلنا من قبل أن شعر المتقرب مليء بالوصف الحركي وهذا يجعله يميل إلى الجملة الفعلية باستمرار.

د- تقديم الخبر على المبتدأ، ويكثر تقديم الخبر إذا كان جار ومجرور أو ظرف وذلك لأن حالات تقديم الخبر تكون وجوباً، أي يجب تقديم الخبر حيث المبتدأ نكرة أو سبب آخر من الأسباب النحوية لتقديم الخبر، وتحت هذا السبب تأتي أكثر حالات تقديم الخبر على المبتدأ لأن المبتدأ نكرة ويكثر هذا أيضاً لأنه يقوم بالوصف فيحتاج إلى الجمل الوصفية.

الحذف :

يكثر الحذف في الجملة الاسمية، فيحذف المبتدأ بكثرة في المديح وتصل إلى سبعة عشرة جملة، وتقديره (هو) نحو (ربي الندى - طيب النفس - باكر الحفنة - واضح الوجه - عائدي - باحري الدم - حجري - ملمع الخدين) أو تقديره (هي) نحو (عرفاء - وجناء - جمالية - مرمعات) وهذه الأمثلة توضح أنها جمل قصيرة المقصود بها المدح.

الأساليب:

الأساليب هي الأنماط التركيبية التي يستخدمها الأديب ليصب فيها أفكاره، ويصنع لنفسه منهجاً في استخدام هذه الأساليب المتنوعة في العربية بين استفهام ونفي ونداء وشرط وغيرها:

١- النداء: ومن هذه الأساليب (النداء)، ولكن الشاعر لم يستخدم في ديوانه كله غير حالتين للنداء هما: أعاذل ما يدريك أن رب بلدة إذا الشمس في الأيام طال ركودها^(١) والثانية: أفاطم قبل بينك، ومتعيني^(٢)، واستخدم فيها أداة نداء واحدة وهي الهمزة وهذا لا يمثل ظاهرة عنده.

٢- الاستفهام: وقد وردت ثمان حالات استفهام عنده استخدم فيهم حرفي الاستفهام هل والهمزة وحالة واحدة استخدم فيها (من) الاستفهامية، وكأنه حريص على أن يجعل الاستفهام عنده كله بالحرف أو هو أسلوب ونمط عنده أي ظاهرة أسلوبية، ولكنه انحرف عنها في حالة واحدة هي (لمن ظعن تطلع من ضييب)^(٣) أما حالات الاستفهام الأخرى هي:

- | | |
|-----------------------------|---|
| ١- هل عند غان لقواد صد | من نهلة في اليوم أو في غير ^(٤) |
| ٢- هل لهذا القلب سمع أو بصر | أوتناه عن حبيب يدكر ^(٥) |
| ٣- تبصر هل ترى ضعنا عجلاً | يجنب الصحصاحان إلى الوجين ^(٦) |
| ٤- تقول إذا درأت لها وضيئي | أهذا دينه أبداً وديني؟ ^(٧) |
| ٥- أكل الدهر حل وأرتحال | أما يبقى على وما يقيني؟ ^(٨) |

(١) الديوان ص ٨٦.

(٢) الديوان ص ١٣٦.

(٣) الديوان ص ١٤٢.

(٤) الديوان ص ١٠.

(٥) الديوان ص ٦٢.

(٦) الديوان ص ١٤٣.

(٧) الديوان ص ١٩٥.

(٨) الديوان ص ١٩٨.

- ٦- وما أدري إذا يممت وجهها أريد الخير أيهما يليقني^(١)
٧- أأخير الذي أنا ابتغى أم الشر الذي هو يبتغيني؟^(٢)

فقد جاءت كلها بالحرفين (هل - الهمزة) وكأنه استخفهما دون باقي أدوات الاستفهام.

أسلوب الشرط: ورد في ديوان المتقرب عشرون حالة شرطة متنوعة، تنوع في الأداة، وتنوع في التركيب، فقد استخدم فيهم أدوات الشرط (إن - لو - إذا - من - متى)، ولكن بنسب متفاوتة يكثر فيها استخدام (إن) ثمان مرات، وتليهم (إذا) سبع مرات، ثم (لو) أربع مرات، ثم من في مرتين، ومتى مرة واحدة، ومن هذه الإحصائية نقول: إن استخدام المتقرب لأدوات الشرط ارتبط بدلالاتها على المعنى الذي يريد أن يعبر عنه، فهو يستخدم بكثرة (إذا، وإن) نتيجة لظاهرة الوصف الغالبة عنده، فهو لحرصه على دقة الوصف يجعل الحدث مقترناً بشرط، فهو يصف الشيء أو الحدث ويقيد ذلك بشرط معين، وهذا ما جعله أيضاً يقدم جواب الشرط على فعل الشرط في مواضع كثيرة تصل إلى ثلاثة عشر موضع منها:

- ١- لا يرفع السوط لها راكب إذا المياري خونت في البد^(٣)

فهو اشترط لعدم رفع الراكب السوط لها شرطاً، هو فعل الشرط (أن المياري بدأت في السير السريع، ولهذا قدم جواب الشرط على فعل الشرط وأداته، ومثله:

- ٢- ... يُبرئ الكلب إذا عض وهر^(٤)

- ٣- وقلت: ارفعاها بالصعيد كفى بها مناد لساير ليلسة، إن تأوبا^(٥)

- ٤- وتسمع للذباب إذا تغنى كتغريد الحمام على الوكون^(٦)

- ٥- تقول إذا درأت لها وضيتي أهذا دينة أبداً ودينى^(٧)

- ٦- ولبعض الصنح والإعراض عن ذى الخنا أبقي، وإن كان ظلم^(٨)

- ٧- هل لهذا القلب سمع أو بصر
إن رأى ظعننا لليلي غدوة^(١)

فهذا القلب الذى قد سمعه وبصره سببه أنه رأى ظعننا لليلي، فجواب الشرط تقدم على فعل الشرط وأداته لأهميته

- ٨- فجزاه الله من ذى نعمة جزاه الله إن عبد كفر^(٢)

أى أن الجزاء مرتبط بشرط وهو إن عبد كفر، ومثله قوله:

- ٩- لا تقولن إذا ما لم تسرد أن تتم الوعد في شئ نعم^(٣)

- ١٠- إن لا بعد نعم فاحششة فـ (بلا) فابدأ إذا خفت الندم^(٤)

- ١١- لا يبالى، طيب النفس به عطب المال، إذا العرض سلم^(٥)

- ١٢- ترد بأثناء كأن نجومها حيارى إذا قلت: غاب نجومها^(٦)

- ١٣- رجوم بأثقال شداد رجيلة إذا الآل في التيه استقلت حزمها^(٧)

ومن هذه الإحصائية يتبين أنه أتى بالجواب مقدماً مع إذا في تسع حالات، ومع إن في أربع حالات، هذا يوضح تفضيله إذا على إن في حالة تقديم جواب الشرط وتفضيله (إن) على باقي أدوات الشرط.

والفرق بين الجملة الشرطية الوصفية والجملة الشرطية فقط هو في الطول فالوصفية تحتاج إلى توضيح أكثر، ولهذا تكون أطول، وتتميز عنده بتقديم الجواب على فعل الشرط لأن الذى يعنيه هو الوصف الذى فى جواب الشرط، ولهذا يقدمه ثم يدرك أنه يحتاج إلى دقة أكبر في الوصف فيلحقه بأداة الشرط وفعل الشرط.

(١) الديوان ٢٣٢

(٢) الديوان ٦٤

(٣) الديوان ٧٨

(٤) الديوان ٢٧٧

(٥) الديوان ٢٢٨

(٦) الديوان ٢٢٦

(٧) الديوان ٢٣٧

(٨) الديوان ٢٤٣

(١) الديوان ص ٢١٢، ص ٢١٣

(٢) الديوان ٣٤

(٣) الديوان ص ٣٤

(٤) الديوان ص ٧٠

(٥) الديوان ص ١١٨

(٦) الديوان ١١٢

(٧) الديوان ١٩٥

أما الشرط الذى فى الجمل القصيرة فهو يأتى عنده فى موضع الحكمة والموعظة ولهذا كانت جملة قصيرة يسهل حفظها وتصبح كالمثل وهذه من صفات عبارة الوعظ والحكمة (الإيجاز) ، كما فى هذه النماذج :

١- فأجاب بصواب قولها: مَنْ يَجِدْ يَحْمَدُ، وَمَنْ يَبْخُلْ يَنْدَمُ^(١)

وهنا جملتان شرطيتان (من يجد يحمد - من يبخل يندم) فى نصف بيت، ومثله ولكن فى جملة واحدة فى نصف بيت أيضاً:

٢- يجعل المال عطايا جمسة إن بذل المال فى العِرض أمم^(٢)

٣- واعلم أن الذم نقص للفتى ومتى لا يتقَ الذم يندم^(٣)

، كذلك قد تكون الجملة قصيرة فى نصف نصف الشطرة نحو:

٤- إن شر الناس من يكشر لى حين يلقاني، وإن غبت شتم^(٤)

أسلوب النفى:

أول: شيء نلاحظه أنه لا ينفى إلا الجملة الفعلية، ففي خمس وعشرين حالة نفى نجد كل جملة فعلية حتى الجملة الاسمية الوحيدة، أدخل عليها فعلاً ناسخاً حتى تصبح جملة فعلية وهى (ما كان المتاع يثودها)^(٥) فهذه خاصية أسلوبية هامة يند المتقرب وهى نفى الجملة الفعلية فقط، وهذا ما سوف نحقق به الشعر المنسوب إليه بتلك الخصائص الأسلوبية التى تميز أسلوبه عن سواه، والنمط التركيبى الذى يرد فيه النفى هو:

لم + الفعل المضارع فى عشر حالات

لا + الفعل المضارع فى ثمان حالات

ما + الفعل المضارع فى خمس حالات والماضى فى حالتين

ومن هذا الإحصاء نستطيع القول: إن المتقرب يتميز أسلوبه فى النفى بمنهج خاص؛ هو نفى الجمل الفعلية وخصوصاً (الجملة الفعلية ذات الفعل المضارع) ، وأنه استخدم فقط أدوات النفى لم، ما، لا، وما جاء من الشعر المنسوب إليه فيه جمل اسمية منفية يشك فى نسيه إليه لأن الاستطاق للديوان كله المنسوب إليه لم يقل ذلك. وعند النظر إلى القصائد المنسوبة إليه فى آخر ديوانه وجدت خمس عشرة حالة نفى كلها تسير على المنهج الذى ذكرناه من نفى الجمل الفعلية فقط بالتركيب: لا + الفعل أو لم + الفعل عدا أربع حالات استخدم فيها (ليس) ، ولا) على جمل اسمية مما يجعلنا نشك فى نسبة هذه الأبيات إليه وهى:

١- أخى وأخوك بيطن النسيب ر ليس لنا من معد عريب^(٦)

والجملة هى (ليس لنا من معد عريب) ، وفى تخريج هذا البيت يقول محقق الديوان:

هذا البيت من المفضلية ٦١ لثعلبة بن عمرو العبدى، وهو ابن أم حزنة من بنى سليمة من عبد القيس، وقال الأصمعى هذه القصيدة لرجل من بنى شيبان حليف فى عبد القيس، وهو ثعلبة بن عمرو، وهو البيت الثامن فيها (شرح المفضليات ٥١٣ بيهروت : المفضليات ٢٥٤ مصر) ووردت فى (الاختيارين) لرجل من بنى شيبان حليف فى عبد القيس وذكر ياقوت هذا البيت فى معجم البلدان (٤ / ٨٧٢ النسيب - طبعة ليبزج) منسوباً إلى ثعلبة بن عمرو - وذكره البكرى فى (معجم ما سنعجم (١٣٠٨) النسر ونسبه إلى ثعلبة بن أم حزنة^(٧)

وهذا النص يوضح أن المراجع كله مجمعة على نسيه لغير المتقرب هو ثعلبة وهذا يؤكد رأينا من أن تلك الصفة خاصة أسلوبية خاصة بالمتقرب، وكذلك البيت الثانى وهو قوله:

وليس أخونا عند شر يخافه ولا عند خير إن رجاء بواحد

(٦) الديوان ٢٦٥

(٧) الديوان ٢٦٥

(١) الديوان ٢٢١

(٢) الديوان ٢٢٤

(٣) الديوان ٢٢٨

(٤) الديوان ٢٣٠

(٥) الديوان ٨٣

(١) الحيوان ٦٨، ١٠٥، ٢٠٨.

فالقصيدة الأولى : لم ترد الفاء فيها إلا في موضعين علي مدي خمسة وثلاثين بيتاً ، هما :

٢٤ - فنخب القلب ، ومارت به مور عصفير حشي الموعد (١)

٣١ - فذاكم شبهته ناقتي مرتجلاً فيها ولم أعتد (٢)

وهي في الموضعين عاطفة تفيد ترتيب الأحداث فصورة متعاقبة متصلة ، وهي في الموضعين دخلت علي جملتين الأولى فعلية فعلها ماضٍ والثانية اسمية .

والقصيدة الثانية ترد الفاء فيه مرة واحدة ، وهي :

١٣ - فجزاه الله من ذي نعمة وجزاه الله إن عبد كفر (٣)

وهي عاطفة أيضاً ودخلت علي جملة فعلية فعلها ماضٍ .

أما القصيدة الثالثة ، فقد وردت الفاء تسع مرات ، في ثلاث منها جاءت بعدها أداة شرط نحو : " فلو أنها من قبل جادت لنا به - فلو علم الله الجبال ظلمنه - فإن تلك منا في عمان قبيلة " وخمس حالات جاءت بعدها جملة فعلية وهي : " فنهضت منها ، والمناسم تترتمي - فبت وياتت بالتوفة ناقتي - وأغضت ، كما أغضيت عيني ، فعزست علي الثقات - وقد أدركتها المدركات فأصبحت إلي خير من تحت السماء وفودها - فأنعم - أبيت اللعن - إنك أصبحت " وجاءت الفاء بعد إن التوكيدية الداخلة علي الجملة الاسمية وهي " فإن أباً قابوس عندى بلاؤه " ، في كل هذه الحالات جاءت الفاء عاطفة حتى الآية بعدها أداة شرط .

(١) الديوان ٣٨ .

(٢) انديوان ٥٢ .

(٣) الديوان ٧٨ .

القصيدة الرابعة رغم أنها تسعة أبيات إلا أننا نري الفاء تكرر فيها سبع مرات ست منها بعدها فعل ماضٍ وواحد مضارع يحمل معني الماضي وهي " فلم يدع - فخالها - فانتقت بكوماء - فرحبتُ أعلي الجنب - فتقيته : أهلاً وسهلاً " أما الاثنان الآخران فقد سبق الفعل - هو فعل ماضٍ - لمّا ، " فلما استبان أنها أنسية - فلما أتاني " وفي كل هذه الأفعال أو الجمل الفعلية كانت الفاء عاطفة . لماذا ؟

لأن الشاعر يروي لنا قصة ، فكانت الفاء عاطفة لربط الأحداث والدلالة علي تعاقبها

القصيدة الخامسة وهي تحتوي علي أكبر عدد للفاء وهو يصل إلي اثنتي عشرة مرة ، أكثرها بعد الفعل الماضي " المثبت والمنفي " وهي " فما خرجت من الوادي لحين - فقلت لبعضهن - والقيت الزمان لها فتامت - فأبقي باطلاً والجد منها - - فرحمتُ بها تعارض مسبكراً " - وهي خمس مرات ، ومرة واحدة فعلاً مضارعاً منفياً يعطي معني الماضي وهو " فلم يرجعن قاتلة لحين " ، ومرة واحدة فعلاً مضارعاً منفياً ، ولكن لا يعطي معني الماضي ، بل السهي أي المستقبل وهو " فلا تعدي مواعد كاذبات " ، ومرة واحدة بعدها فعل أمر وهي المرة الوحيدة في الديوان كله " فسل لهم عنك بذات لوث " .

وقد دخلت علي جملة اسمية واحدة مؤكدة بأن وبعدها لوفي (فإني لو تخالفتي شمالي)

وقد دخلت علي ما فيه معني الشرط وهي الفاء الجوابية وليست العاطفة نحو هذا البيت :

فإما أن تكون أخي بحق فأعرف منك غثي من سميني

وهنا دخلت مرتين قبل (إما) وبعدها في جوابها وهنا سميت الجوابية ، وكانت عاطفة قبل (إما) ، وقد جاءت عاطفة في هذه الحالة الأخيرة وهي (مررن علي شراف فذات هجل) ورغم تعددها في هذه القصيدة إلا أنها كانت عاطفة في كل الحالات إلا في حالة واحدة كانت جوابية حيث جاءت بعد ما فيه معني الشرط (إما) .

القصيدة السادسة : وقد وردت الفاء ست مرات ؛ قبل الفعل الماضي نحو : (فأجابت بصوات قولها - فتعزيت خشاة أن يري جاهل) ، أو فعلها أمر نحو (فبلا فابداً ... فاصبر لها) وهنا في الحالة الأخيرة (فاصبر) هي فاء الجوابية حيث سبقت بشرط وهو إذا ، وقد جاءت قبل (إذا) وهي عاطفة نحو : (فإذا قلت نعم فاصبر لها)

القصيدة السابعة ، وقد جاء بعدها فعل ماض في (فبت أضم الركبتين إلي الحشا) ، وجاء بعدها شرط (إن) في (فإن تك أموال أصيبت ، وحولت دينار فقد كنا ...) وهنا جاءت الفاء أيضاً في جواب الشرط وهي الفاء الجوابية ، أي جاءت الفاء ثلاث مرات في القصيدة كلها .

وبعد هذا العرض لمواضع الفاء في ديوان المتهج ب نستطيع أن نستخلص الآتي :

١- مواضع الفاء العاطفة تصل إلي "ثمان وثلاثين" مرة ، بنسبة ٩٢ % من المجموع الكلي للقاء .

٢- مواضع الفاء الجوابية " ثلاث مرات " ، بنسبة ٨ % من المجموع الكلي لمواضع الفاء .

ومواضع الفاء العاطفة تقسم علي أقسام أو صور مختلفة جاءت فيها وهي :

أ- إما بعدها جملة فعلية فعلها ماض : " ٢٠ " وهي أعلي رقم في هذه المجموعة ، منهم حالتان بعد لمّا .

ب- إما بعدها جملة فعلية فعلها مضارع مثبت : " ١ " ، منفي " ٢ " بعد لم .

ج- إما بعدها جملة اسمية : " ٢ " .

هـ- جملة اسمية مؤكدة بإن " ٣ " .

د - أو بعد جملة شرطية " ٥ " بعدها إن - لو - إذا .

و - جملة فعلية فعلها أمر : " ٣ " .

وهي في هذه المواضع للربط بين الأحداث ولا ندرك لماذا غلبه الفعل الماضي عنده في هذه التراكيب ؟ الظاهر أن هذا راجع إلي كثرة الرواية حيث يقص ويروي لنا هذه الأحداث فيحتاج إلي رابط وهو الفاء في جملة مضوية ، .

الوصف ومعادلة "بوزيمان" :

لقد عرض بوزيمان معادلته للتعرف علي نوع الأسلوب وصاحبه من خلال إحصاء لعدد الأفعال في مقابل عدد الصفات " و خلاصة الفرض الذي وضعه بوزيمان أن من الممكن تمييز النص الأدبي بواسطة تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير : أولهما التعبير بالحدث A CTIVE ASPECT ومظهر التعبير بالوصف QUALITATIVE ASPECT ويعني بوزيمان بأولهما الكلمات التي تعبر عن حدث أو فعل والثاني الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشيء ما أي تصف هذا الشيء وصفاً كمياً أو كيفياً . ويتوقف تميز النص الأدبي من غيره من النصوص علي النسبة بين الكلمات المعبرة عن حدث والكلمات المعبرة عن وصف ^(١)

ولكن مع ما ذكره د. سعد مصلح من أن الدراسات اللاحقة التي قام بها فريق علماء النفس الألمان برهنت علي صحة الفرض الذي وضعه بوزيمان إلا أنني أري أن المعيار الكمي والكيف والمقارنة العددية للأفعال والصفات في نص ما لا تستطيع أن تميزه تماماً عن غيره من النصوص أو تميز أدبياً من الأدباء عن غيره . لأن ما تخرج به الإحصائية من نتائج هي كلمة واحدة هي " يستاز هذا النص أو الأديب بارتفاع أو انخفاض نسبة الأفعال إلي الصفات في هذا النص أو عند هذا الأديب دون غيره " مغفلة ما تميز به هذا النص أو هذا الأديب من قدرات إبداعية وخصائص أخرى من الممكن أن تميزه عن من سواه من النصوص أو الأدباء . وكما رأينا في الحوارات السابقة مع المثقف العبدى ، حيث تميز النص عنده بمطلع معين ، وطريقة تركيبية تميز مطلع القصيدة عنده وكذلك منهجه في الوصف التوليدى الذي ذكرناه من قبل ، وسنفصل فيه القول

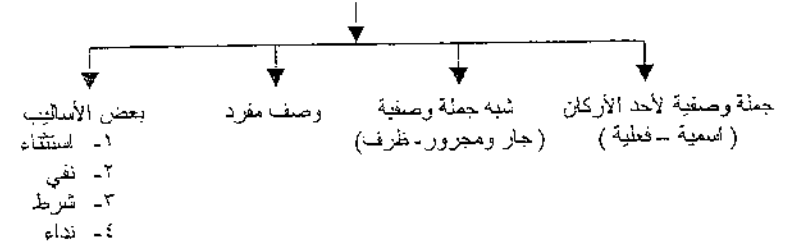
بعد قليل ، وكذلك أسلوبه في النفي ، حيث لا ينفي إلا الجمل الفعلية ، وقد خدمنا موضوع الإحصاء في الوصول إلي هذه النتائج ؛ ولكن قد يشترك هو مع غيره من الأدباء في استخدام النفي أو الوصف أو المطالع الخاصة إلا أنه تميز عنهم بأنها صفات سائدة تماماً عنده في كل أعماله . فمن الممكن أن ندخل هذا الإحصاء للصفات والأفعال والنسبة بينهما عنده علي أساس أنها إحدى خصائص أسلوبه وليست هي الوسيلة الوحيدة لتمييز أسلوبه عما سواه من أساليب .

ولكن هناك ما تركناه جانباً لنعود إليه الآن هو الوصف عنده ، لكن ليس في ضوء معادلة بوزيمان بل في ضوء ما توصلنا إليه من نتائج في تحليل ظاهرة الوصف ، وليس مقارنة بين الوصف والحدث - كما يري بوزيمان - ولكن دراسة ظاهرة الوصف كما يعرضها المثقف ، وما يتميز به عن سائر شعراء الجاهلية ، وإن اشترك معهم في بعض الملاحظات وعلي هذا نعيد النظر إلي قصائد المثقف لنقول متي يصف وكيف يصف ؟

وبالعودة لما فصلناه من قبل في تحليل كل قصيدة علي حدة ، نجد في القصيدة الأولى أنه قسم القصيدة إلي لوحتين الأولى غزلية ، والثانية في وصف الناقة ، ووجدنا أن اللوحة الأولى عبارة عن جملة اسمية واحدة تمتد علي مدي سبعة أبيات ، وهذا الامتداد جاء من إضافة تفرعات لأركان الجملة مما يجعلنا نقول: إن النمط التركيبي عنده يتكون من جملة أساسية وصفية (فعلية أو اسمية) تتولد منها جمل وصفية كثيرة عن طريق مد هذه الجملة من خلال وصف أحد مكونات الجملة (فعل - فاعل - مفعول - مبتدأ - خبر - مضاف إليه - مضاف - مجرور) كل هذه المكونات أو أحد الأساليب التركيبية مثل : (أسلوب النداء ، أو الشرط ، أو الاستثناء أو غيرها) ،

ومثل هذا النمط يأتي في أكثر قصائده :

جملة أساسية وصفية (فعلية - اسمية) تتولد منها :



الجمال الوصفية : تختلف فيها مع مقياس بوزيمان الذي لا يراها وصفية ، بل جملة فعلية أو اسمية (فقد أخرجنا منها الجملة التي تقع في النحو التقليدي صفة سواء كانت جملة فعلية أو اسمية أو شبه جملة متعلق بمحذوف ، وذلك لأسباب منها : أولاً إن إعراب هذه الجملة صفة هو تصور نحوي " أي مقولة منهجية " وليس حقيقة من حقائق اللغة ، وثانياً : لأن الجملة تتركب من عناصر قابلة هي في ذاتها للتصنيف مما يعقد عملية الإحصاء " (١) ولكن رداً على هذا الرأي نقول : إن هذا التصور النحوي التقليدي لهذه الجملة أنها صفة صحيح لأنه قائم على أساس لغوي هو دلالة هذه الجملة على معنى معين هو وصف هذا الشيء الذي يسمى (الموصوف) ، فهي تحمل حقيقة لغوية ، وإن كان الوصول إليها بطريقة منهجية ، وهذه الحقيقة أن هذه الجملة وصف ، ولو الغينا الحقائق المنهجية النحوية في تفسير الجملة ، وتحليل مكوناتها ؛ فعلى أن نلغى الخبر في (زيد مجتهد) لأنه تصور نحوي منهجي ، وأن هذا الخبر هو وصف في الحقيقة للمبتدأ . وأهل اللغة يرونه وصفاً ، ولكنهم يضعونه كما يرى النحاة في قسم أركان الجملة . خصوصاً للطريقة المنهجية النحوية في تقسيم أركان الجملة . "

ولهذا اعتبرنا أن الشاعر لا يصف الناقة أو يتغزل في المحبوبة ، بل يرسم لوحة لهذه الناقة أو موكب هذه المحبوبة ، أو شربة ماء من المحبوبة ، يوظف لذلك العمل كل إمكانيات اللغة ، ولهذا أيضاً هو ينطلق من أي جزء في الجملة إلى جمل أخرى تصف هذا الجزء ، وتوضح أجزاء اللوحة ، وهذا هو منهج المتقرب وأسلوبه في الوصف الذي أطلقنا عليه (المنهج التوليدي في الوصف) ، وعرضنا نماذج له مع التحليل التركيبي له .

وكذلك لو نظرنا إلى القصيدة الثانية نجدها مكونة من عشر جمل أساسية تتولد منها أربعون جملة فعلية واسمية ، قد ساهمت جميعاً في تكوين لوحات القصيدة.

ولو سرنا على منهج بوزيمان في تحليله للنصوص الذي وصفه ؛ وهو : أن من الممكن تمييز النص الأدبي بواسطة تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير : أولهما التعبير بالحدث ومظهر التعبير بالوصف ، ويعني بوزيمان بأولهما : الكلمات التي تعبر عن حدث أو فعل . وبالثاني الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشيء ما أي تصف هذا الشيء وصفاً كمياً أو كيفياً .

ويتوقف تمييز النص الأدبي عن غيره من النصوص على النسبية بين الكلمات المعبرة عن حدث والكلمات المعبرة عن وصف ، ويتم حساب هذه النسبية ... باحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول وعدد كلمات النوع الثاني ثم إيجاد حاصل قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية ، ويعطينا حاصل القسمة قيمة عددية تزيد وتقص تبعاً لزيادة ونقص عدد كلمات المجموعة الأولى على المجموعة الثانية ، وتستخدم هذه القيمة باعتبارها دالاً

على أدبيّة الأسلوب فكلما زادت كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي ، كلما نقصت كان أقرب إلى الأسلوب العلمي .^(١)

وعند تطبيق هذا المقياس أو المعادلة في اللغة العربية وضع لها د . سعد مصلوح القواعد اللازمة لذلك بتحديد ما هي الأفعال وما هي الصفات التي تطبق عليها عملية الإحصاء وهي : " أما بالنسبة للغة العربية ... لقد اشتمل الإحصاء الذي أجريناه في الجانب التطبيقي من هذا الكتاب بالنسبة للأفعال على جميع الأفعال التي تتضمن التعبير عن حدث ... فإننا نستثني من الإحصاء الأنواع الآتية من الأفعال :

١- الأفعال الناقصة : (كان وأخواتها إلا إذا استعملت تامة) .

٢- الأفعال الجامدة : مثل نعم وبس .

٣- أفعال الشروع والمقاربة : مثل كاد وأخواتها .

ويدخل في الإحصاء جميع ما سوى ذلك من أفعال .

أما بالنسبة لعدد الصفات فقد أخرجنا منها الجملة التي تقع في النحو التقليدي صفة سواء كانت جملة فعلية أو اسمية شبه جملة متعلق بمحذوف ... وفيما عدا ذلك فقد شمل الإحصاء جميع الأنواع الأخرى من الصفات بما في ذلك الجامد المؤول بالمشتق كالمصدر الواقع صفة ، والاسم الموصول بعد المعرفة ، والمنسوب ، واسم الإشارة الواقع بعد معرفة^(٢) هذه القواعد التي وضعها د. سعد مصلوح قمنا بتطبيقها على ديوان المتنبي العبدى ، حيث قمت بحصر كل الأفعال الموجودة

(١) الأسلوب دراسة لغوية احصائية ٦٠

(٢) الأسلوب دراسة لغوية احصائية ٦٣

في ديوانه فقط ، وقد وصلت إلى مائتين وثلاثة وثمانين فعلا . وفي ملحقات الديوان وصل العدد إلى ثمانية وخمسين فعلا ، أما الصفات فقد وصلت في الديوان إلى ست وستين صفة ، وفي ملحقات الديوان ست صفات . ولو قمنا بحساب نسبة الأفعال إلى الصفات في الديوان لأصبحت :

$$\text{ن ف ص} = \frac{٢٨٣}{٦٦} = ٤,٣$$

$$\text{وفي ملحقات الديوان} = \text{ن ف ص} = \frac{٥٨}{٦} = ٩,٤٤$$

ونلاحظ أن معدل (ن ف ص) في ملحقات ديوانه أعلى منه في ديوانه مما يوضح أن كثير من هذه القصائد ليست من إبداعه ، وأنها منسوبة فقط إليه ، ولهذا نخرج هذا القسم من الإحصاءات القادمة .

ونريد بعد ذلك حساب أثر النمو العمرى للشاعر عن طريق حساب نسبة الأفعال للصفات (ن ف ص) ، وكذلك أثر اختلاف الموضوعات على (ن ف ص) وهذا يستدعى دراسة تاريخية لقصائده وتحليل مضمون قصائده لمعرفة موضوعاته ، ولابد أولا وقبل كل شيء أن نحدد نسبة (ن ف ص) لكل قصيدة على حده ونستطيع بعد ذلك أن نستنتج منها ما نراه فيها من ملاحظات .

$$\text{القصيدة الأولى} = (\text{ن ف ص}) = \frac{٤٢}{٢٢} = ١,٩$$

$$\text{القصيدة الثانية} = (\text{ن ف ص}) = \frac{٢٨}{٥} = ٥,٦$$

$$\text{القصيدة الثالثة} = (\text{ن ف ص}) = \frac{٥٢}{٦} = ٨,٨$$

$$\text{القصيدة الرابعة} = (\text{ن ف ص}) = \frac{٢٥}{٣} = ٨,٣$$

$$\text{القصيدة الخامسة} = (\text{ن ف ص}) = \frac{٨٥}{١٩} = ٤,٥$$

القصيدة السادسة = (ن ف ص) = $\frac{30}{4} = 7,5$

القصيدة السابعة = (~ ف ص) = $\frac{40}{5} = 8,0$

والذى نلاحظه أولاً : اختلافاً شديداً بين معدلات هذه النسبة فى قصائده السبعة من (١,٩) إلى (٨,٨) والذى يؤكد عليه أنه لا يمكننا إثبات أى القصائد أقدم من الأخرى ، وإن كان محقق الديوان يرجح من خلال كلمة (أخى النجدات) فى القصيدة الخامسة أنها أقدم قصائده ، يقول : (ولا يستطيع الشاعر أن يوطد صلته بهذا الملك وأن يخاطبه بلفظه (أخى) إلا إذا كان قد بلغ سنا تؤهله لهذه الصلة ^(١) وقد بلغت نسبة (ن ف ص) فيها (٤,٥) ، ومن المفترض أن تكون النسبة أكبر من ذلك لزيادة شاعريته مع تقدم العمر .

ثانياً : نلاحظ أن القصيدة السابعة ، والرابعة والثالثة تقاربوا فى معدلهم وهو (٨,٣ / ٨,٨ / ٨,٨) وهذا يعنى أن ظروف تكوينهم متشابه أو واحدة ، وأول شيء نلاحظه من التشابه بينهم أنهم ثلاثتهم من (بحر الطويل) ، وهم فقط فى ديوانه كله من بحر الطويل ، وقد قال المحقق عنه (نجد غلبة البحر الطويل على شعر المتقرب ، شأنه فى ذلك شأن معاصريه ، فإن هذا البحر هو أكثر البحور الشعرية استعمالاً عند الجاهلين ^(٢)) فهل يكون هذا التشابه لهذا السبب ؟ ربما .

ولكن الفرق بين قصيدتين من بحر واحد ، وهو (الرمل) كبير ، وهما الثانية والسادسة فهما ٦,٥ ، ٧,٥ وحساب المدى بينهما = ٥,٦ - ٧,٥ = ١,٩ على عكس ما رأينا فى القصائد السابقة .

(١) مقدمة الديوان ٢٠

(٢) مقدمة ديوانه ٢٥

أما الشيء الغريب فهو معدل (ن ف ص) فى القصيدة الأولى = ١,٩ ، وهى قيمة لم تصل إليها أى قصيدة فى ديوانه ، وهى الوحيدة من بحر السريع .

أما من حيث موضوعها فهو نمطى حيث تبدأ بالغزل ، ووصف الناقة ، إذن لماذا هذا الانخفاض فى معدل (ن ف ص) ؟ . هل لأنها لا تحتوى على مديح كأغلب قصائده ؟ ! ، فهى تحتوى فقط على لوحيتين الأولى فى الغزل ، والثانية فى وصف الناقة ؟ أو لغلبة الوصف على القصيدة ، ومن هنا كانت نسبة (ن ق ص) أقل من باقى قصائده ، وهنا نقول مع د. سعد مصلوح : " إن للموضوع تأثير كبير على نسبة (ن ق ص) " إن للموضوع the theme أثراً على قيمة (ن ق ص) حتى فى أسلوب الكاتب الواحد ، فبينما بلغت قيمتها فى الجزء الأول من الأيام (٤,٦) انظر (١-٦) نجدها فى (مستقبل الثقافة فى مصر) لم تتجاوز (٢,٥) بفارق وصل إلى (٢,٦) وهذا الفارق الكبير نسبياً يقل تدريجياً ليصبح (١,٨) بين مستقبل الثقافة والجزء الثانى من الأيام ، ومن ثم يكون هذا دليلاً جديداً على أن فرضية بوزيمان الأولى القائلة بثبات هذه النسبة عند المنشئ بقطع النظر عن الموضوع الذى يتناوله تبدو غير صحيحة ^(١) فالللموضوع فى هذه القصيدة هو الغزل (ولا يجاوز السبعة أبيات) ، ثم يأتى بنوحة هى وصف خالصة للناقة فى ثمانية وعشرين بيتاً ، أى أنها جميعاً تقوم على الوصف ويهدف الوصف ، ولهذا كانت نسبة (ن ق ص) فيها منخفضة لكثرة الوصف والصفات فيها ، إذن هذا تأثير الموضوع على نسبة (ن ق ص) ، وكذلك تأثير البحر على نسبة (ن ق ص) قد يودى إلى تقارب هذه النسبة أو تباعدها مع تأثير عامل آخر غير البحر ، ربما تعدد الموضوعات داخل القصيدة الواحدة يودى إلى ارتفاع هذه النسبة كما فى القصائد التى جاءت

(١) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ٧٣

من بحر الطويل حيث جاءت فيها موضوعات (الغزل - الوصف للراحلة - المدح - الحكمة - الفخر) في قصيدة واحدة ، ولا تنسى أن للوصف الحركي تأثير في ارتفاع نسبة (ن ق ص) حيث تكثر الأفعال والتعبير بالجميل الفعلية الحركية وقد أشرنا إلى ذلك في موضعه .

خاتمة القصيدة

ومن الأشياء التي نلاحظه على أسلوب المتقرب في قصائده أننا نراه يُنهي قصيدته بكلمة الخاتمة ، أي كأنه يقول لسامعيه : انتبهوا : إليكم خلاصة قولي ونهايته ، فلو نظرنا لنرى هذه النهايات والتي ربما لا تأتي في البيت الأخير ، بل قبل الأخير بيت أو بيتين .

ففي القصيدة الأولى نرى في نهايتها يقول :

فذاكم شبهته ناقتي مر تجلا فيها ولم أعتد .

كأنه يقول بعد وصف وتشبيه للناقة يقول : انتبهوا ليست هذه ناقتي ، بل إنني أشبهه ماسبق بناقتي ، وليست هذه ناقتي . مستخدما في ذلك (الفاء) العاطفة ، أي (وبعد) فهذه تشبه ناقتي فقط .

وفي القصيدة الثانية يقول :

فجزاه الله من ذي نعمة وجزاه الله إن عبد كفر

أي (وفي النهاية جزاه الله ...) ثم يتبع باقي الأبيات التالية بواو العطف حتى نهاية الأبيات وأقام الرأس ... - ولقد راموا ... - ولقد أووى ...) فنهاية القصيدة تبدأ مع الفاء العاطفة .

وفي القصيدة الثالثة يقول :

فأنعم - أبيت اللعن - إنك أصبحت لديك لكيز كهلهما ووليدها

كأنه يقول : وفي نهاية مدحي لك فأنعم إنك أصبحت ...) وقد أنهى قصيدته أيضاً بعد الفاء العاطفة .

حتى في هذه القصيدة الرابعة والتي هي قصة كرم يأتي بنهايتها قائلاً :

فرحبت أعلى الجنب منها بطعنة دعت مستكن الجون حتى تصببها

أي وفي النهاية قمت فذبحت أضخم ناقة لي ، فأعلن عن نهاية قصيدته أيضاً بالفاء العاطفة .

وفي القصيدة الخامسة نرى شيئاً جديداً ، وهو أنه يجعل لها نهايتين : الأولى نهاية وصفه الطويل لناقته ، قائلاً :

فرحبت بها تعارض مسبكراً على ضحضاحه وعلى المتون

أي وفي نهاية وصفه لناقة أقول : رحتُ بها على ممدوحى وانتهى الأمر ، فهو يريد بعد ذلك أن يتكلم عن ممدوحه ، ثم ينهي كلامه أيضاً مع ممدوحه قائلاً له :

فإما أن تكون أخى بحق فأعرف منك غنى من سميني

أي فخلاصة حديثي معك : إما تكون أن أخى بحق ... " فينهي قصيدته كلها أيضاً بالفاء العاطفة .

وفي القصيدة السادسة : يقول في نهاية محه لنفسه أو فخره بصبره :

فتغريب خشاه أن يرى جاهل أنى كما كان زعم

أي وفي النهاية تعزيتُ حتى لا يصدق قول الجاهل في . وينهي قصيدته أيضاً بالفاء العاطفة .

وفي القصيدة السابعة نجده ينهي قصيدته بقوله :

فإن تك أموال أضيبت وحوالت ديار ، فقد كنا بدار نقيمها .

أى وفى السنهاية فإن كانت الأمور قد تغيرت فإننا قوم نحمل عن الثغر المخوف أى أنه يختم حديثه بمدح قومه وأهله . فكان ختام قصيدته هذا الجانب (مدح قومه) مستخدماً الفاء العاطفة (فإن تك) ، ولهذا فإننى أرى أن البيتين الأخيرين فى القصيدة ليسا من جنس القصيدة وإن اتفقا معها فى البحر أى الوزن والقافية وهما قوله :

أبى أصلح الحيين بكرةً وتغلباً وقد أرعشت بكر وخف حلومها
وقام بصلح بين عوف وعامر وخطة فصل ما يعاب زعيمها

وهو يمدح جدّه فيهما، ولكنه ألحقهما بأبيات القصيدة ، وذلك ما نلاحظه ، وهو اختلافهما عن باقى القصيدة هذا ما يراه الباحث من مداوة قراءته للقصيدة والديوان ؛ أنهما غريبان عنها إذن نقول : إن الشاعر ينهى قصيدته بكلمة الختام ، والتي تبدأ بالفاء العاطفة ، ثم الحكمة أو الخلاصة من القصيدة . وهى تصل إلى درجة السمة الأسلوبية لأنها توجد فى كل قصائده حتى فى المقطوعات الصغيرة التى تنسب إليه ؛ والتي ظهرت فيها من قبل السمة الأسلوبية الخاصة به فى مطلع القصيدة فانظر إلى هذه المقطوعة المنسوبة إليه والتي يقول فيهما :

ألا من مبلغ عدوان عنى وما يغنى التواعد من بعيد
فإنك لو رأيت رجال أبوى غداة تسربلوا حلق الحديد
إذا لظننت جنة دى عريس وآساد الغريفة فى صعيد^(١)

فنجده يبدأ القصيدة بـ (ألا) وهو نمط أسلوبى عند المتنبى ثم ينهى المقطوعة بقوله : فإنك ... بالفاء العاطفة مما جعلنا نقول : إن هذه المقطوعة صحيحة النسب إلى المتنبى ، وكذلك هذه المقطوعة المنسوبة إليه والتي يقول فيها :

لعمرك إتنى وأبسا رياح على طول التهاجر منذ حين
ليبغضنى وأبغضه وأيضاً يرانى دونه وأراه دونى
فلو أنا على حجر ذبحنا جرى الدميان بالخبر اليقين^(٢)

وهذه المقطوعة بدأت بالقسم وهى خاصية أسلوبية عند المتنبى ، وكذلك انتهت بالفاء العاطفة (فلو أنا على حجر ذبحنا) وهذه خاصية أسلوبية ثانية عند المتنبى مما يؤكد صحة نسبتها إليه أيضاً ، وفى هذا يقول د. سعد مصلوح (ونضيف إلى ما سبق ميداناً هاماً حقق فيه القياس الكمي نتائج طيبة ، ونعنى به ميدان ترجيح نسبة النصوص مجهولة المؤلف أو المشكوك فى نسبتها إلى مؤلفين بأعينهم the problem of authorship ، وتشتد الحاجة إلى الاستعانة بالمنهج الإحصائى عندما تنعدم الشواهد التاريخية ، أو الوثائقية النصية التى يمكن الاعتماد عليها لترجيح قول على قول . حينئذ يكون القياس الكمي لسمات معينة فى نصوص مقطوع بنسبتها إلى مؤلفيها ، ومقارنة نتائج القياس بما يستخلص عنه قياس السمات نفسها فى النص مجهول المؤلف أو المشكوك فى نسبتته إلى مؤلفه - أساساً طيباً لحل مثل هذه المشكلات " ^(٢) وهو ما حاولنا تطبيقه فى هذه المقطوعات الملحقة بالديوان ، يقول د. سعد مصلوح " وأيضاً استحضرنّا أن جانباً ليس بالهين من تراثنا القديم - وبعض الحديث أيضاً - لا يزال موضع جدال فى نسبتته إلى مؤلفيه عرفنا مقدار الاهتمام الذى يجب أن يوليه باحثونا لفكرة القياس الكمي للأسلوب وتطبيقها فى هذا الميدان " ^(٣)

(١) الديوان ٢٨٣

(٢) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ٤٧

(٣) المرجع السابق ٤٨

وهذا يجعلنا نقول : إن هذه المقطوعة الأخيرة هي مقطوعة مستقلة ، وليست كما يدعى بأنها جزء من القصيدة الخامسة ، يقول محقق الديوان عنها : (هذه الأبيات اختلفت في نسبتها ، فقد أضيفت على قصيدة المتنبي العبدى رقم (٥) ، ونسبت في مراجع أخرى إلى علي بن بدّال من بنى سليم ، ونسبت إلى الفرزدق إلى الأخطل ورويت غير منسوبة في مصادر أخرى ^(١) وهنا نقول هذه القصيدة تنسب للمتنبي فقط ، وهي مستقلة وليست ملحقة بالقصيدة رقم (٥) رغم أنها من نفس الوزن والقافية . لأنها كما ذكرت تحققت فيها خاصيتان أسلوبيتان تخصان المتنبي من حيث المطلع والخاتمة .

أثر البيئة والمجتمع المحيط به في اختلاط شعره :

عند مراجعة ملحقات ديوان المتنبي بدت لي ملاحظة هامة ، وهي محاولة الربط بين الشاعر ومن ينسب إليهم شعره ، ويخلط بين شعرهم وشعره وذلك من خلال إعادة النظر إلى ملحقات ديوانه كلها ، فقد احتوت ملحقات الديوان على ست عشرة مقطوعة : منها ثمان تأكد نسبتهم إليه - كما يرى محقق الديوان - وهم رقم ١ ، ٢ ، ٦ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٤ ، وهذه المقطوعات ما بين بيت أو بيتين أو ثلاثة أبيات فقط . وتبقى خمس قصائد حولها خلاف في النسب إليه أو إلى غيره ، أما الذي ينسب إليه من مقطوعات مكونة من بيت ١ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ومن بيتين المقطوعة رقم ٢ ، ١٤ وهم جميعاً تؤكد كل المصادر نسبتهم إلى المتنبي ولكنهم جاعوا في بيت أو بيتين يصعب نفرهم أو نسبتهم إليه غير بعض الإشارات مثل كلمة (بالمرود) الموجودة في ديوانه (حنك بالمرود) ^(٢) وهي موجودة بالمقطوعة رقم (٨) ^(٣) في الملحقات .

(١) الديوان ٢٨١

(٢) الديوان البيت التاسع ص ٢٢

(٣) الديوان ٢٧١

وفي المقطوعة رقم (٢) بنى بـ (لا) الجملة الفعلية ويعطف عليها باسم ، ثم يلحق هذا الاسم بوصف له كعادة المتنبي في جملة يقول (ولا الثاقبات من لؤى بن غالب) ويقول (ولا ثعلبيات حلان عابجا) ويقول (ولا أسرة القعقاع من رهط حاجب) ، وهي أيضاً من جملة واحدة تمتد في بيتين من خلال العطف ووصف المعطوف ، وهذا هو أسلوب المتنبي في بناء جملة ووصفه ، وكذلك ما حدث في المقطوعة الأولى وهي من بيت واحد في جملة واحدة في الشطر الأول جملة وفي الشطر الثاني وصف للفاعل في الجملة الأولى .

والمقطوعة رقم (١٤) من بيتين ، يبدو أنها مقطوعة من قصيدة كبيرة ويرى المحقق أنها تشبه بيتاً للمزق العبدى ربما لوجود كلمة (سديدع) فيها . أما المقطوعات (١٢ ، ٦) فهما مكونتان من ثلاثة أبيات ويتحقق فيهما كثير من الخصائص الأسلوبية منها

(١) المقدمة التي تبدأ بـ (ألا) فيهما

(٢) الفاء العاطفة أو الواو في نهاية المقطوعة .

(٣) استخدام هذا التركيب في في الشرط وهو موجود في كثير من قصائده : (+ إن + اسمها + لو) وقد ذكرناها في موضعها ، يقول في المقطوعة (٦) (فإنيك لو رأيت رجال أبوى ^(١)) ومثل هذا التركيب عنده في قوله (فإني لو تخالفني شمالي ... ^(٢))

(٤) كذلك البيت الأول من المقطوعة يحتوى على (ألا) في جملة تحضيضية تشبه النداء في الشطر الأولى ، وفي الشطر الثانية

(١) الديوان ٢٦٩

(٢) الديوان ١٣٩

جملة منفية ، أو جملة تشبيهية . وهذا ما نراه عند المتنب في ديوانه
حيث يقول في ديوانه :

ألا إن هذا أمس رث جديدها وضنت وما كان المتاع يشودها. (١)

ويقول في المقطوعة (٦) :

ألا من مبلغ عنوان عني وما يُغنى التواعد من بعيد. (٢)

وفي المقطوعة (١٢) :

ألا تلك العمود تصد عنا كأننا في الرخيمة من جدس (٣)

وكما في الديوان

ألا حيا الدار المحيل رسومها تهيج علينا ما يهيج قديمها (٤)

وكذلك هذه الأبيات تحتوي على فكرة كاملة واحدة .

ومن كل هذا يتضح أن هذه المقطوعات صحيحة النسب إلى المتنب العبدى

بقيت المقطوعات المنسوبة له وبغيره وهي ثمان مقطوعات ، وهي رقم ١٦ ،
١٥ ، ١٣ ، ١١ ، ٧ ، ٥ ، ٤ ، ٣ ، وهي تنسب إلى شعراء معاصرين له
وشعراء من قبيلته وآخرين ، أما ما كان لشعراء من قبيلته (عبد قيس) ويسمى
العبدى مثل الممزق العبدى ابن أخت المتنب كما في المقطوعة رقم (١٥)
وثعلبة بن عمرو العبدى ، وهو ابن أم حزنة من بنى سليمة من عبد القيس ؛

(١) الديوان ٨٣

(٢) الديوان ٢٦٩

(٣) الديوان ٢٧٦

(٤) الديوان ٢٣٤

وهي المقطوعة السابعة وهذه يختلط النسب فيها بين جماعة من قومه ؛
لأن شعراء القبيلة الواحدة من الممكن أن يحدث بينهم هذا الخلط . وهذا ليس
بالكثير لأن هذه الأبيات في جملتها لا تريد عن بيت واحد في كل مقطوعة فلا
باس .

هناك قبيلة هي (بنى سليم) يكثر أيضاً الخلط بين شعر شعرائها وشعر
المتنب كما في المقطوعة رقم (١١) وهي تنسب لثعلبة بن يزيد أحد بنى سليم ،
والمقطوعة رقم (١٦) وتنسب لعلى بن بدال من بنى سليم . وهناك مقطوعات
منسوبة لآخرين مثل ما نسب لعترة وهي رقم (٥) وما نسب إلى الأسعر
الجعفي مرثد بن أبي حمران . وهي رقم (٣) ، وما نسب إلى عدى بن وداع ،
وقيل عدى بن الرقاع وهي رقم (٧) ، وما نسب لرجل من بنى عامر يقال له :
مُثَعَّت كما في المقطوعة رقم (١٣) ، ولم أر تصارعاً في نسبة أبيات لأصحابها
في الديوان كله كما رأيت في هذه المقطوعة رقم (١٦) فقد نسبها المراجع إلى

١- مرداس بن عمرو ٢- على بن بدال من بنى سليم

٣- وسحيم ٤- والأخطل ٥- ولأوس ٦- والفـرزـدق .

روغم هذا فأنا أراها أصح المقطوعات نسباً إلى المتنب لما يلي : فهي تنطبق
عليها خصائص أسلوب المتنب ؛ فقد بدأت بشيء مثير كالقسم أو الاستهزام أو
التحضيض وقد بدأت هنا بالقسم ، وأنها انتهت بانفاء العاطفة كأسلوب المتنب ،
وكذلك هي مقطوعة مستقلة وليست منسوبة إلى القصيدة الخامسة في الديوان
رغم أنها على نفس الوزن والقافية إلا أنها تحمل فكرة مستقلة مما يجعلها مستقلة
عن تلك القصيدة ، كما أن التركيب في البيت الأخير سبق أن وجد عند المتنب
بكثرة وهو : الفاء + لو + أن ، يقول المتنب في هذه المقطوعة :

قلو أنا على حجر دُبَحْنَا جرى الدميان بالخبر اليقين^(١)

ويقول في الديوان في القصيدة الثالثة :

قلو أنها من قبل جانت لنابه على العهد إذ تصطادني وأصيدها^(٢)

كما أن هناك سمة أسلوبية أخيرة في هذه المقطوعة عند المتقّب وهي الجملة الطويلة حيث تمتد الجملة من البيت الأول إلى البيت الثاني ، وهي جملة جواب القسم يقول :

لعمرك إننى وأبا رياح على طول التهاجر منذ حين

ليبغضنى وأبغضه ، وأيضاً يراتسى نونه وأراه دونى

- من وجهة نظرى - كل هذا يؤكد صحة نسبة هذه الأبيات للمتقّب .

ونأتى إلى باقى المقطوعات المنسوبة له ولغيره لنفصل القول فيهم - كما أرى - أى هي من مظان البحث وهي القصيدة رقم (١٥) والتي تنسب له ولشاعر من قبيلته وهو الممزق العبدى . وهي من بيت واحد وهنا نرجح نسبتها إلى المتقّب ، وربما تأثر به الممزق بقول فيه :

وقد تخذت رجلى إلى جنب غرزها نسيفا كأفحوص القطة المطرق^(٣)

والذى يجعلنا نقول بنسبتها إلى المتقّب هو وجود ذلك التركيب فى البيت وكذلك فى العديد من قصائده ، بكثرة وهو : الصورة فى الشطر الأولى والتشبيه فى الشطرة الثانية مع استخدام كما ، الكاف ، كأن . ونذكر هنا أمثلة لما فيه الكاف فى ديوانه .

(١) الديوان ٢٨٣

(٢) الديوان ٨٤

(٣) الديوان ٢٨٠

يُنْبى تجاليدى واقتادها ناو كرأس الفدن المؤيد^(١)

ولو نظرنا إلى البيتين لوجدناهما كأنهما خرجا من باب واحد فى لحظة واحدة وخصوصاً فى الشطرة الثانية ، قارن بين العبارتين (كأفحوص القطة المطرق) والعبارة (كرأس الفدن المؤيد ، وهذه العبارة الثالثة أيضاً فى نفس القصيدة كركن الحجر الأصلد^(٢))

والتركيب هو : الكاف + المضاف إليه + صفة للمضاف إليه .

وهذه النمطية فى التركيب تجعلنا نُصِر على أن البيت للمتقّب دون غيره .

ومثله هذا البيت الذى ينسب له ولعدى بن ودّاع ولعدى بن الرقاع يقول :

فبات يجتاب شُفارى كما يبقّر من يمشى إلى الجلد^(٣)

تأتى أبيات كثيرة على هذه الصورة التى فيها كما فى هذا البيت :

تحسر الغمرة عنه كما ينحسر النجم عن الفرقد^(٤)

يجمع فى الوكر وزيمًا كما يجمع ذو الوفضة فى المزود^(٥)

وهذا التركيب يتكون من : كما فى نهاية الشطرة الأولى + فاعل + جار

ومجرور . وهذا يجعلنا نقطع بأن البيت للمتقّب .

وهذا البيت فى المقطوعة الرابعة وينسب إلى ثعلبة بن عمرو العبدى وإلى المتقّب أيضاً هو .

(١) الديوان ٢٣

(٢) الديوان ٢٨

(٣) الديوان ٢٧٠

(٤) الديوان ٤٩

(٥) الديوان ٥٥

أخى وأخوك بيطن النسب - ر ، ليس لنا من معد عريب (١)

وهذا البيت نحسبه لتعلية وليس للمتقب حيث جاء النفي فيه لجملة اسمية (ليس لنا من معد عريب) وهذا ينافى ما عهدناه عنده حيث بنفى الجملة الفعلية فقط ، وقد بحثنا في ديوانه كله والمنسوبة بدقة إليه لم نجد جملة اسمية واحدة منفية مما يقطع بأن البيت ليس للمتقب فليس من أسلوبه نفي الجملة الاسمية .

أما القطعة الأخيرة من ذوات البيت الواحد ، والتي تنسب له ولغيره هذا البيت رقم (٣)

فلا يدعنى قومي لنصر عشيرتى لئن أنا لم أجلب عليهم وأتقب (٢)

فيؤكد محقق الديوان أن كل المصادر تنسبه إلى أسعر الجعفي مرثد بن أبي حمران شاعر جاهلي سمي الأسعر بقوله هذا ، وقد نسبه البطليوس في الاختصاب للمتقب وهو وهم أوقعه فيه آخر كلمة في البيت وهي : أتقب " (٣)

ونعود إلى البيت نفسه وإلى هذا التركيب الوارد في الشطر الثانية وهو : السلام + إن + أنا + لم + الفعل هذا التركيب لم يرد في ديوانه كله حتى كلمة (أنا) لم تسرد إلا في موضعين ، ولكن ليست بنفس الصورة والتركيب فقد وردت في القصيدة الأولى في قوله

إذ لم أجد حبلاً له مرة إذ أنا بين الخل والأوبد (٤)

(١) الديوان ٢٦٥

(٢) انديوان ٢٦٤

(٣) لندوان ٢٦٤

(٤) انديوان ١٧

وهو في الشطر الثانية أيضاً ولكنه مكون من : إذ + أنا + ظرف + مضاف إليه + معطوف وهو يخالف ماورد في البيت موضع النقاش ، والموضع الثاني في القصيدة السادسة يقول فيه :

أنا بيتي من معد في الخري ولي الهامة والفرع الأشم (١)

فهو في الشطر الأولى ومكون من : أنا + اسم (هو خير للمبتدأ) - وهذا يجعلنا نرجح أن البيت ليس للمتقب .

وبعد قد انتهينا من المقطوعات ذات البيت الواحد المنسوبة إليه ، ونحدث الآن عن مقطوعتين منسوبتين إليه وهي المقطوعة رقم (٥) ، (١١) فكل منهما يتكون من ثمانية أبيات الأولى منسوبة له ولعنتر (٢) والثانية له ولتعلية بن يزيد أحد بني سليم .

أولاً المقطوعة الخامسة فنجد أنها لم تبدء كما تعودنا من المتقب بنداء أو استفهام أو تحضيض كعادة المتقب ، وكذلك هذه الجملة الاسمية المنفية والتي لم ترد مطلقاً في شعر المتقب وهي قوله (وليس أخونا عند شر يخافه) (٣) وكذلك في الشطر الثانية (ولا عند خير إن رجاء بواحد) (٤) وكذلك الاستفهام في البيت الأخير ، وهو : من للمعضلات ؟ فهذا أداة الاستفهام مختلفة عن كل أساليب الاستفهام التي رأيناها في ديوانه وهو باستخدام أداة الاستفهام من ، وهذا يؤكد عدم نسبة المقطوعة إليه .

وكذلك خاتمة القصيدة لا نجد فيها الفاء العاطفة في نهايتها ككل قصائد ديوانه .

(١) الديوان ٢٢٩

(٢) الديوان ٢٦٨

(٣) الديوان ٢٦٨

(٤) الديوان ٢٦٧

ولكن هذا البيت قريب إلى شعره حيث قدم جواب الشرط علي فعل الشرط وأداة الشرط حيث يقول :

وللموت خير للفتي من حياته إذا لم يثب للأمر إلا بقائد^(٢)

والأصل إذا لم يثب للأمر إلا بقائد فانسوت خير للفتي من حياته

ثانياً : المقطوعة رقم ١١ وهي منسوبة له ولثعلبة بن يزيد أحد بني سليم ، نجد فيها :

١- عدم البدء باستفهام أو غيره بل بفعل ماض (تهزأت)

٢- وقد نسبها البصري إلى ثعلبة بن يزيد . قاتلاً وهو الأكثر .

٣- كذلك حديثه إلى محبوبته يختلف عن حديثه مع محبوبته في قصائده الأخرى ، فهو يقول لها (لا تكثرى هزأ) (تهزأت عرس)^(٣) وهذا قول لم نعهده عنده حيث يراها تهزأ وتسخر منه

فهو في القصائد الأخرى يقول لها في أول خطاب مباشر لمحبوبته في القصيدة الخامسة :

أفأطم : قبل بينك متعيني^(١) - فلا تعدي مواعد كاذبات (^(٢) وكلها عبارات تدل علي عظمة مكانته عندها، وهذه العبارة مما يشكك في نسبة هذه الأبيات له (إذا لقطعتها ولقلت بيني كذلك أجوي من يجتويني)^(٣)

(٢) الديوان ٢٧٤

(٣) ديوان عنبرة ٤١

(١) الديوان ٢٣٦

(٢) الديوان ٢٣٨

(٣) الديوان ٢٤١

٤- القسم : لا يوجد في ديوانه كله بيت قسم كما وجدنا في هذه المقطوعة : عَمَرَكَ ؛^(٤)

٥- الاستفهام في الديوان قليل دخول (هل) علي جملة فعلية (هل تدري أن الفتى ...)^(٥) .

٦- النفي في الجملة الفعلية هو العام عند المتقرب، والذي لم يرد ، هو نفي الجملة الاسمية كما في هذا المثال (فليس بالشيب علي المرء عار)^(٦)

كل هذا يجعلنا نقول : إن هذه القصيدة ليست من شعر المتقرب .

والخلاصة أن مجموعة المقطوعات المنسوبة إليه يمكن أن ننظمها كالآتي :

١- المقطوعة الأولى ، صحيحة النسب إليه ، عدد الأبيات بيت واحد

٢- المقطوعة الثانية ، صحيحة النسب إليه ، عدد الأبيات بيتان

٣- المقطوعة الثالثة، ليست صحيحة النسب إليه، عدد الأبيات بيت واحد

٤- المقطوعة الرابعة ، ليست صحيحة النسب إليه ، عدد الأبيات بيت واحد

٥- المقطوعة الخامسة ، ليست صحيحة النسب إليه ، عدد الأبيات ثمانية أبيات

٦- المقطوعة السادسة ، صحيحة النسب إليه ، عدد الأبيات ثلاثة أبيات

(٤) الديوان ٢٧٤

(٥) الديوان ٢٧٤

(٦) الديوان ٢٧٤

٧- المقطوعة السابعة ، ليست صحيحة النسب إليه ، عدد الأبيات بيت واحد

٨- المقطوعة الثامنة ، صحيحة النسب إليه ، عدد الأبيات بيت واحد

٩- المقطوعة التاسعة ، صحيحة النسب إليه ، عدد الأبيات بيت واحد

١٠- المقطوعة العاشرة ، صحيحة النسب إليه ، عدد الأبيات بيت واحد

١١- المقطوعة الحادية عشرة ، ليست صحيحة النسب إليه ، عدد الأبيات ثمانية أبيات

١٢- المقطوعة الثانية عشرة ، صحيحة النسب إليه ، عدد الأبيات ثلاثة أبيات

١٣- المقطوعة الثالثة عشرة ، ليست صحيحة النسب إليه ، عدد الأبيات بيت واحد

١٤- المقطوعة الرابعة عشرة ، ليست صحيحة النسب إليه ، عدد الأبيات بيتان

١٥- المقطوعة الخامسة عشرة ، صحيحة النسب إليه ، عدد الأبيات بيت واحد

١٦- المقطوعة السادسة عشرة ، صحيحة النسب إليه ، عدد الأبيات ثلاثة أبيات

الاطراد في شعر المتنبي :-

من خلال تحليل ديوان المتنبي تمكنت من جمع السمات الأسلوبية لشعر المتنبي والتي اطردت علي مدي ديوانه والتي يمكن أن يتميز بها شعره عن غيره .

١- الوصف التوليدي :

وكما رأينا فسي تحليل ديوانه حيث يصف في جملة ما أحد أركان الجملة، ثم ينطلق في جمل أخرى ، وقد يكون الموصوف المبتدأ أو الخبر أو الفاعل أو المفعول أو الظرف أو المجرور أو غيره .
وقد أوضحت هذا في موضعه من البحث .

وكما رأينا أيضاً تدرجه في هذا الوصف حيث يبدأ من الوصف المفرد إلى الوصف الجملة ثم شبه الجملة ، كما أنه وظف كل امكانيات اللغة لهدف الوصف . حيث وظف التمييز والحال وغيرهم من مكملات الجملة أيضاً للموصف ، وخصوصاً عندما يرسم لوحة معينة والذي دعانا إلى هذه التسمية (الوصف التوليدي) هو ما رأيناه من نمط أسلوبى عنده في الوصف حيث يصف الشيء بشيء ثان ، ثم يتذكر أن الشيء الثاني يشبه شيئاً ثالثاً ، فيصف الشيء الثالث ، ثم يلاحظ أن الشيء الثالث يشبه شيئاً رابعاً فلا يتكاسل عن وصف الشيء الرابع ، وهكذا . وكأنه يريد أن يجمع للشيء الأول كل ما يشبه من قريب أو بعيد من صفات ، وهذا أيضاً ما دعانا إلى تقسيم شعره أو قل قصائده لـلوحات تعبر كل لوحة عن مشهد ، أو صورة معينة ، كلوحة للناقة يرسم فيها صورة للناقة أو لوحة يرسم فيها ممدوحه أو محبوبته وهكذا .

٢- مقدمة القصيدة :

أ- المقدمة الغزلية : ومن الاطراد في شعره أنه في مقدماته الغزلية سسار علي منهج واحد ، وهو الإتيان بجملة واحدة تحتوي علي حدة جمل أغلبها وصيفة وهي تابعة للجملة الأولى . أي جملة طويلة وهذا مطرود في كل قصائده المنسوبة له لا بد من ذلك .

ب- مطالع القصائد : نلاحظ أن المتنبي لا بد له عند بدء قصائده بإحداث انفجار أو ضجة تثير السامع وتلفت نظره حتى أصبحت سمة

أسلوبية عنده مطردة في كل قصائده ، مثل بدء القصيدة ببناء أو سؤال أو (ألا) أو واو رب .

٣- الأساليب :

يطرد عنده في الاستفهام استخدام حرفي الاستفهام (هل - الهمزة) ، وفي النداء الهمزة . أما في الشرط : فيكثر عنده تقديم جواب الشرط على فعل الشرط . ويكثر عنده استخدام أداة الشرط (إذا) وتليها في الاستخدام (إن) . أما أسلوب النفي : نلاحظ اطراداً تاماً عنده في النفي حيث ينفي الجملة الفعلية فقط ، ولهذا فكل جملة اسمية منفية ترد في شعره فهي ليست له بل هو شعر منحول عليه .

٤- خاتمة القصيدة :

ومن الملاحظ عنده وهو اطراد تام أيضاً حيث يُنهي قصيدته بالفاء العاطفة فسي السيت قبل الأخير . وهي تعد بمثابة اللازمة الكلامية لبعض الأشخاص ، ولهذا فهي سمة أسلوبية للمثقب العبدى ، وهي أيضاً تساوي (أما بعد) التي تأتي في نهاية رسائل بعض الأشخاص أو (وفي الختام) وهي موجودة في كل قصائده .

فهرس المراجع

- (١) الأسلوب ، دراسة لغوية إحصائية د. سعد مصلوح دار الفكر العربي.
- (٢) الأسلوب الأدبي من كتاب مناهج علم الأدب ليوزف شتريلكان ، مجلة فصول ، المجلد الخامس العدد الأول ، ديسمبر ١٩٨٤ .
- (٣) الأسلوبية الحديثة د. محمود عياد ، مجلة فصول المجلد الأول العدد الثاني يناير ١٩٨١ م.
- (٤) الاشتقاق لابن دريد ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجي بالقاهرة .
- (٥) الأقتضاب لابن السيد البطليوسي ، تحقيق أ . مصطفى السقا د. حامد عبد المجيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ م .
- (٦) البلاغة والأسلوبية د. صلاح فضل ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان بدون تاريخ .
- (٧) بناء لغة الشعر ، جون كوين ، ترجمة د. أحمد درويش الزهراء القاهرة ١٩٨٤ م.
- (٨) البيان في روائع القرآن ، د. تمام حسان ، عالم الكتب القاهرة ١٩٩٣ م.
- (٩) البيان والتبيين ، للجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٧٥ م.

- (١٠) تصحيح الفصيح وشرحه لابن درستوبة ، تحقيق د: رمضان عبد التواب ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٩٩٨ م.
- (١١) تهذيب إصلاح المنطق للتبريزي ، تحقيق فوزي عبد العزيز مسعود ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٦ م.
- (١٢) جليليات النص د. محمد فتوح أحمد - مجلة عالم الفكر المجلد الثاني والعشرون العدد الثالث والرابع - يونيو ١٩٩٤ م.
- (١٣) الجملة في الشعر العربي ، د. محمد حماسة عبد اللطيف الخانجي القاهرة ١٩٩٠ م.
- (١٤) جمهرة اللغة لابن دريد ، مكتبة الثقافة الدينية .
- (١٥) الجنى الدانى في حروف المعاني ، الحسن بن قاسم المرادي تحقيق د. فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل ، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٩٢ م.
- (١٦) الحيوان ، للجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، مطبعة مصطفى البابي ط الثانية .
- (١٧) الخصائص ، لابن جني ، تحقيق محمد النجار ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٨ م.
- (١٨) خزائن الأدب ، عبد القادر البغدادي ، تحقيق عبد السلام هارون الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٩ م.
- (١٩) درة الغواص في أوهام الخواص للحريري ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار نهضة مصر ١٩٧٥ م.

- (٢٠) ديوان الأعشى ، المؤسسة العربية للطباعة والنشر بيروت .
- (٢١) ديوان الحماسة ، لـلمرزوقي ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٧٢ م.
- (٢٢) ديوان عنتره ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان .
- (٢٣) ديوان المتقرب العبدى ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، معهد المخطوطات العربية ١٩٧١ م.
- (٢٤) رغبة الأمل من كتاب الكامل ، للشيخ سيد بن علي المرصفي ، مطبعة النهضة القاهرة ١٩٧٧ م.
- (٢٥) شرح شواهد المغني للسيوطي ، مطبعة محمد مصطفى القاهرة ١٣٢٢ هـ .
- (٢٦) شرح المفضليات للتبريزي ، دار نهضة مصر ١٩٧٧ م.
- (٢٧) الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية) للجوهري ، دار الكتاب العربي ١٩٥٦ م.
- (٢٨) الصناعتين لأبي فلال العسكري تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، مطبعة عيسى البابي
- (٢٩) العندول ، أسلوب تراثي في نقد الشعر د. مصطفى السعدني ، منشأة المعارف الأسكندرية .
- (٣٠) علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة . د. صلاح فضل ، مجلة فصول المجلد الخامس ، العدد الأول ديسمبر ١٩٨٤ م.
- (٣١) علم اللغة والنقد الأدبي ، د. عبد الراجحي ، مجلة فصول المجلد الأول العدد الثاني يناير ١٩٨١ م.

- (٣٢) الفاخر ، لأبي طالب المفضل بن سلمة بن عاصم ، تحقيق
عبد العليم الطحطاوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٧٩م.
- (٣٣) الفروق في اللغة ، لأبي هلال العسكري . منشورات دار
الآفاق الجديدة بيروت .
- (٣٤) القاموس المحيط ، للفيروز أبادي الهيئة المصرية العامة
للكتاب ١٩٨٠ م.
- (٣٥) قواعد الشعر ، لتعلب ، تحقيق د. رمضان عبد التواب ،
مكتبة الخانجي ١٩٩٥م.
- (٣٦) الكتاب لسبوية - طبعة بولاق ١٣١٦هـ.
- (٣٧) كتاب الأزهية في علم الحروف ، علي بن محمد النحوي
الهروي مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٨١م.
- (٣٨) كتاب إصلاح المنطق ، لابن السكيت ، تحقيق عبد السلام
هارون ، دار المعارف ١٩٨٧م.
- (٣٩) لسان العرب ، لابن منظور ، دار المعارف المصرية .
- (٤٠) اللغة والإبداع د. شكري عياد ، انترناشيونال الطبعة
الأولى ١٩٨٨م.
- (٤١) اللغة الانفعالية د. عطية سليمان ، دار الكتب العلمية القاهرة
- (٤٢) المقاصد النحوية للعيني علي هامش خزنة الأندلس طبع
بولاق ١٢٩٩هـ.

- (٤٣) مجمل اللغة ، لابن فارس ، تحقيق زهير عبد المحسن
سلطان ، مؤسسة الرسالة بيروت .
- (٤٤) معاني القرآن ، للأخفش الأوسط ، تحقيق د. فائز فارس
دار البشير - دار الأمل .
- (٤٥) نحو تصور كلي لأساليب الشعر المعاصر ، د. صلاح
فضل ، مجلة عالم الفكر المجلد الثاني والعشرون العدد
الثالث والرابع - يونيو ١٩٩٤ م.

فهرس الموضوعات

٥	التقديم
١١-٧	الفصل الأول : الأسلوب
١٨-١٢	العدول والانحراف
٣٦-١٩	معايير الانحراف
٤٠-٣٧	الشاعر والبيئة
٥٣-٤١	الجملة والقافية
٥٥	الفصل والثاني
٥٦	دراسة تطبيقية أسلوبية لشعر المتنبي العبدى
٧٧	١- القصيدة الأولى
٨٥	٢- القصيدة الثانية
٩٣	٣- القصيدة الثالثة
٩٧	٤- القصيدة الرابعة
١١٧	٥- القصيدة الخامسة
١٢٩	٦- القصيدة السادسة
١٣٨	٧- القصيدة السابعة
١٣٩	الخاتمة
١٤٤	أولاً : بناء الجمل
	ثانياً : مطالع القصائد

١٤٩

ثالثاً : الأساليب

١٥٥

رابعاً : " الفاء "

١٦٠

خامساً : معادلة بوزيمان

١٦٨

سادساً : خاتمة القصيدة

١٨٥

فهرس المراجع

١٩٠

فهرس الموضوعات